

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

فبراير ٢٠٠٨ - العدد ٢٧٠



نصوص جديدة لمحمود درويش

دعوى سحب الجنسية من نوال السعداوى

مدرسة فرانكفورت فى النقد

وداعًا فتحى عبدالفتاح

إبراهيم فتحى: شيخوخة الأسد

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى
تأسست عام ١٩٨٤ /السنة الرابعة والعشرون
العدد ٢٧٠ فبراير ٢٠٠٨

أدب ونقد

مستشار التحرير: **فريدة النقاش**

المشرف الفني: **أحمد السجيني**

إخراج فني: **عزة عز الدين**

مراجعة لغوية: **أبو السعود علي**

الرسوم الداخلية للفنانين: **توفيق هلال وأحلام كمال**

لوحتا الغلاف الأمامي والخلفي الفنان الكبير: **عبد الغني أبو العينين**

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالي/ مجلة (أدب ونقد): داخل مصر ٧٥ جنيها

البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدي أو البريد الإلكتروني:

Editor @ al - ahaly. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب

القاهرة/ هاتف ٢٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٢٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات



دعوى سحب الجنسية من نوال السعداوى

حلف المليونير والعسكرى والشيخ

حلمى سالم

ماهى الدلالات التى يمكن استخلاصها من واقعة أن يرفع أحد المحامين التابعين للتيارات الإسلامية دعوى قضائية ضد الدكتورة نوال السعداوى، طالبا فيها «سحب الجنسية المصرية» منها، بسبب - كما يزعم - ازدراءاتها المتكررة للدين الإسلامى وثوابته العقيدية؟!

أدب ونقد

والحق أن التاريخ المصرى والعربى، الحديث (وربما القديم) لم يشهد امرأة لاقت كل ذلك العنت الذى لاقته نوال السعداوى سواء من جهة المجتمع التقليدى، أو من جهة الجماعة الفكرية الثقافية، أو من جهة التيارات الدينية المتشددة.

فالمجتمع التقليدى : ذو العقلية الجمعية الجامدة، صدمته الكثير من الآراء الفكرية للسعداوى، لاسيما منها ما يخترق المتفق عليه، وما يكسر «التابوهات» المستقرة، وما يشرخ العقائد الجامدة.

والجماعة الفكرية الثقافية لم تستطع أن تفرق أو تميز بين أمرين: الأول هو الاتفاق أو الاختلاف مع آراء السعداوى (وبعض هذه الآراء يثير الاختلاف بحق)، والثانى هو «مبدأ» التضامن مع الكاتبة إذا واجهت مساءلة قانونية أو قضائية أو واجهت حملة تكفيرية، تأييداً لحرية الرأى، بصرف النظر عن الاختلاف مع هذا الرأى نفسه.

لقد كان عسيراً فى بعض الحالات أن تجتمع الجماعة الفكرية الثقافية (المصرية بخاصة) على هذه الصيغة المبدئية الناصعة التالية: «نحن مع حرية الفكر (مهما كان) كمبدأ، أما صواب هذا الفكر أو خطؤه فله مجال آخر هو مجال السجال الفكرى والنقدى المفتوح».

وكان من نتيجة ذلك العسر فى الاتفاق على ذلك المبدأ الناصع

البسيط أن انقسمت الجماعة الفكرية المصرية، غير مرة تجاه نوال السعداوى فى معظم الحالات التى تعرضت فيها لحملات قانونية أو دينية: إذ خلط بعضهم بين الشخص والنص، فطبق موقفه من الشخص (الكاتبة) على موقفه من النص الواقع تحت المساءلة، وخلط بعضهم الآخر بين «المبدأ» وبين الرأى فى النص، فطبق الرأى فى النص على المبدأ (أنا مختلف مع النص، فلتذهب حرية النص إلى الجحيم) وبين الخلطين ضاع النص، وحريته، وصاحبه.

والشاهد أن هذا الفشل فى التمييز بين حرية النص وبين رأينا فى النص، ومن ثم هذا الانقسام الثقافى لم تصطل بناره السوداء نوال السعداوى وحدها، بل إن ناره السوداء طالت حالات عديدة فى تاريخنا القريب، منذ حالة «فى الشعر الجاهلى» لطه حسين، مروراً بنجيب محفوظ فى «أولا دحارتنا» ونصر حامد أبو زيد، وأحمد الشهاوى، وأحمد عبد المعطى حجازى وغيرهم «وصولاً إلى كاتب هذه السطور فى قضية قصيدة «شرفة ليلى مراد».

أما الجماعات الدينية المتشددة ، فقد وضعت نوال السعداوى – منذ سنوات عديدة – هدفاً من أهداف سعيها الإيمانى العميق، ومنصة من منصات انطلاق الجهاد الإسلامى من اجل «غسيل المخ» للجماعة المصرية حتى لا يكون هناك خروج عن القفص الحديدى المرسوم، فلا يكاد يمر عام أو عامان إلا وتواجه نوال السعداوى بلاغاً إلى النائب العام أو قضية أمام المحاكم أو حملة إعلامية تكفيرية فى الصحف والمجلات والتليفزيون (الذى يفسح المجال واسعاً أمام تكفير المفكرين والمبدعين والمختلفين) وفوق منابر المساجد.

نعود الآن إلى السؤال الذى بدأنا به: ما هى الدلالات الّتى نستخلصها من واقعة أن يرفع أحد المحامين – المنتمين للتيارات الدينية المتشددة – دعوى قضائية ضد السعداوى يطالب فيها بسحب الجنسية المصرية منها، بسبب ازدرائها الثوابت الإسلامية – كما يزعم؟

•••

وعندى أن دلالات هذه الواقعة كثيرة وعديدة ، لكننى سأقتصر منها على سبع دلالات بارزة .

الدلالة الأولى: هى أن الجماعات الدينية المتشددة انتقلت – بدعوى

رفع الجنسية عن السعداوى - إلى طور خطر من أطوار ملاحقتها للتنوير والتنويرين، وهو طور غير مسبوق فى الصراع الفكرى بين الظلام والنور فى تاريخنا الحديث، هذا التطور يعنى تأكيد رغبة المتشددين الإسلاميين فى المطابقة بين الدين والمواطنة، بحيث يغدو معيار المواطنة هو الدين، لا العقد الاجتماعى بين المواطن والدولة، وبهذا المعيار الدينى للمواطنة يصبح المختلف عن الدين الإسلامى كالمسيحى واليهودى وغيرهما، غير مصرى، بل ويصبح المسلم الذى يجتهد فى الإسلام برأى، غير مصرى، ويصبح المتهم بالغض فى الدين الإسلامى غير مصرى.

وهكذا يكتمل مثلث الرعب: فى البدء كان عقاب مزدرى الدين الإسلامى هو إلغاء حريته، ثم صار فى الخطوة الثانية: إلغاء حياته، وها هو يصبح فى الضلع الأخير من المثلث: إلغاء مواطنته أو مصريته، وبين الأضلاع الثلاثة (سحب الحرية، سحب الحياة، سحب الجنسية) فإن على المثقف ان يقبع مكتوف العقل والقلب واللسان والقلم!

الدلالة الثانية: هى أن تراث النضال الوطنى المصرى الحديث قد أهدر إهداراً، وهو ذلك التراث الذى بلورته الثورة الوطنية المصرية عام ١٩١٩ فى شعارها الجامع والمانع: «الدين لله والوطن للجميع»، وهو إهدار يتعارض مع الدستور، الذى يؤكد على مفهوم حق الاختلاف وعلى كفالة حرية الرأى والتعبير والاعتقاد بصرف النظر عن اللون والدين والجنس (النوع).

جوهر الخطورة، إذن ، فى هذه الدعوة هو انطلاقها من المنطلق الدينى الضيق القائل: «الوطن فرع فى الدين، والدين أصل»، على عكس المنطق المدنى الحديث القائل: «الدين فرع فى الوطن، والوطن أصل».

الدلالة الثالثة: هى أن هذه الدعوى إلى سحب الجنسية المصرية من نوال السعداوى (وغيرها) هى دعوى مدعومة بالدستور والقانون، فعلى الرغم من وجود بنود فى الدستور المصرى تبيح حرية الرأى والاعتقاد، وتحظر التمييز على أساس اللون أو الدين أو الجنس (النوع)، فإن فيه بنوداً أخرى، أكثر أساسية تدعم الحجر والكبت والقمع، وتثبت المطابقة بين الدين (الإسلامى) والمواطنة، بحيث يغدو غير المسلمين (أو المسلمون المتجاوزون دينياً) مواطنين من الدرجة الثانية أو رعايا لا تحق لهم الجنسية المصرية.

إن المادة الثانية من الدستور المصرى التى تنص على أن مصر دولة إسلامية، وأن الشريعة الإسلامية هى المصدر الرئيسى للتشريع، هى مادة تدعم موقف هؤلاء المتشددين، لأنها باختصار تشرط الوطن بالدين (أى

تجعل المسلم الأندونيسى أكثر استحقاقاً للمواطنة من القبطى المصرى، أو الشيوعى المصرى).

كما أن القانون يدعم هؤلاء الغلاة الضيقين ثلاث مرات: مرة بقانون الحسبة الذى يتيح لأى شخص أن يرفع دعوى قضائية ضد أى مبدع أو مفكر، لأن هذا المبدع أو المفكر أساء إلى شخص المدعى من حيث أساء إلى دين هذا المدعى، ومرة بالشرط الذى يذيل كل بند دستورى يساند الحرية، بقيد يقول :،فى حدود القانون والنظام الاجتماعى وثوابت المجتمع والحياء العام،. ومرة بانقسام النظام القضائى نفسه قسمين: واحداً يؤسس أحكامه على القوانين المدنية الوضعية، وواحداً يؤسس أحكامه على المرجعية الإسلامية، بحيث يمكن أن يصدر حكمان قضائيان متضادان (فى دائرتين مختلفتين) لقضية واحدة، وعلى هذه ،الشيزوفرانيا القضائية، يلعب محامو التيارات الدينية المتشددة.

الدلالة الرابعة: هى ازورار التيارات المتشددة من أن يفكر ،المرء، بعقله، مجتهداً، أو مناوئاً أو معارضاً للثابت والمتكلس والتقليدى والمتخلف، وينقلب هذا الازورار إلى كراهية ورعب سافرين، إذا كان هذا المرء المفكر ،امرأة،. هنا يصبح التفكير أو المناوأة العقلية شيطاناً رجيماً: لأنها بذلك تخترق الهيمنة الذكورية للرجال الذين هم ملاك المعرفة السماوية الوحيدون، ووسطاء الله إلى عباده المؤمنين، ولأن المرأة ،ناقصة عقل ودين، كما تقول قاعدة المتشددين الدينية، ولأنها نصف شهادة ونصف وريث وليس لها ولاية، ولأن هذا التمرد من المرأة أخطر من تمرد الرجل، لأن هذا التمرد لا يثور فقط على لاهوت الاستبداد السياسى، ولاهوت الاستبداد الدينى، ولاهوت الاستبداد الاجتماعى، بل يضيف إلى كل ذلك الثورة على لاهوت الرجل نفسه. ولعل بعض كتب نوال السعداوى (مثل : المرأة والجنس، الرجل والجنس، الأنثى هى الأصل) تؤكد ذلك.

الدلالة الخامسة: هى أن هذه الدعوات الظلامية القامعة، مدعومة بخوف السلطة السياسية من هذه التيارات الدينية المتشددة. إن السلطة السياسية التى تفتقد إلى (الشرعية الشعبية) تحاول اختلاق شرعية دينية، فتنافق التيارات الدينية بل إنها تزايد عليها فى كثير من الحالات (كما حدث فى واقعة آراء فاروق حسنى فى الحجاب)، ثم أنها تحرص على جلب شرعية دينية على معظم تصرفاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ثم هى تقيم دستوراً مزدوجاً يأخذ بيد دينية ما يعطيه بيد مدنية، ويطلق يد البرامج الدينية فى الإعلام والتليفزيون، مما يوفر مناخاً مناسباً للدعوات الدينية المتطرفة.



الدلالة السادسة: هى ان هذه الدعوات الدينية الكابحة التى ترفع ضد المفكرين، مدعومة بانقسام المثقفين المصريين انفسهم تجاه مثل هذه الدعوات - على النحو الذى شرحناه منذ قليل - مما يغرى المتطرفين باستثمار هذا الانقسام والمضى قدماً فى سلسلة هجومهم الأسود والانتقال فيه إلى مراحل أشد سواداً . إن المثقفين - فى منظور التيارات المتشددة - هى خصم ضعيف هش متشرذم: بعضهم لا يكاد يختلف - فى الجوهر - عن المتشددين، وبعضهم يخلص «ثأرات شخصية» أو ينفس «أحقاداً ذاتية» على حساب القضية الفكرية المبدئية، وبعضهم لا يميز بين «المبدأ» والتقييم الفكرى أو الفنى للنص، ولا يفرق بين الشخص والنص، وبعضهم يؤثر «السلامة».ولا يبقى بعد كل ذلك إلا نفر قليل ينافح عن حرية الفكر والاعتقاد والاجتهاد، كمبدأ ثابت، وكحق أصيل من حقوق الإنسان. وإمام هذا المشهد المتشرذم البائس للمثقفين، لماذا لا يتأكد المتشددون أنهم أمام خصم منهزم من داخله؟

الدلالة السابعة والأخيرة: هى أن دولتنا - فى جوهر الحال - دولة دينية، لا دولة مدنية كما نتصور . فالدولة الدينية ليست هى بالضرورة الدولة التى يجلس فيها الشيوخ على سدة الحكم السياسى ، بل هى الدولة التى يسيرها معيار المرجعية الدينية، التى يقاس عليها كل سلوك، سياسى أو اقتصادى او ثقافى أو إبداعى، وهذا هو حال مصر التى تسيّرها الفتوى لا القانون. فإذا أضفنا لمناخ المرجعية الدينية النصوص الدستورية الداعمة للمرجعية الدينية، واستشارة المؤسسة الدينية الرسمية فى التعيينات للمناصب القيادية والسياسية الحساسة، كنا فى دولة دينية بيضاء من غير سوء.

صحيح أن لدينا علامات كثيرة على الدولة المدنية الحديثة (برلمان، ومدارس، وجيش، وقانون، ودستور، وفصل بين سلطات، وقضاء، وأحزاب، وجمعيات .. وغيرها) لكنها جميعاً شكل مفرغ من المضمون المدنى، وممتلئ بالمضمون الدينى (فالبرلمان نفسه - وهو أعلى تجسيد للدولة المدنية - يسير بمنهج المرجعية الدينية).

ثم إن هذه الدولة الدينية هى فى خدمة دولة العسكر، وكلتاهما فى خدمة دولة رجال الأعمال. دولتنا الراهنة، إذن، هى دولة حلف المصلحة المقدس بين المليونير، والعسكرى، والشيخ.

•••

أخلص إلى أن نجاة حياتنا الفكرية من هذه الأشباح المتشددة السوداء لن تتم إلا بثلاثة طرق:

أ) توجيه سعينا الجذرى ، ليس إلى هؤلاء الشيوخ مطلقى وطاويط الليل وحدهم، بل اساساً إلى الأصول الدستورية والقانونية التى يستندون إليها وينطلقون منها. لأن هذه الأصول الدستورية والقانونية (المادة الثانية من الدستور - قانون الحسبة - ولاية الأزهر على الأدب والفكر - سيادة الفتوى على القانون) هى الجذور ، بينما مستغلوها من الشيوخ الوطاويط هم الفروع.

ب) سعى الجماعة الفكرية الثقافية المصرية إلى تجاوز انقسامها المزرى تجاه قضية حرية الفكر، انطلاقا من أن المبدأ لا يتجزأ، ومن أن الدفاع عن حرية الآخر - مهما كان مختلفاً - هو دفاع عن النفس، وإدراك بأن الثور الأبيض قد أكل يوم أكل الثور الأسود.

جـ) سعى الحركة السياسية والثقافية والأهلية والحزبية إلى إنقاذ بقايا الدولة المدنية المصرية، التى يحاول المصريون إقامتها منذ قرنين، من براثن الدولة الدينية الراهنة. ومن أهم خطوات هذا السعى، فك الارتباط المقدس (أعنى المدنس) بين السلطة السياسية والتيارات الدينية المتطرفة، وإلغاء الاعتماد على الفتوى الدينية فى كل سلوك، وتكريس الاعتماد على القانون وحده (حتى لو كان هذا القانون من صنع الطبقة السياسية الحاكمة!).

•••

إن فى تاريخنا البعيد والقريب قاعدتين ذهبيتين باهرتين، لو وضعتا فى صيغ تشريعية وقانونية حاكمة لانتقلنا نقلة واسعة فى طريق الدولة المدنية الديمقراطية الحديثة: الأولى هى شعار ثورة ١٩ الفذ «الدين لله والوطن للجميع»، الذى يعنى أن الوطن أوسع من الدين، على عكس زعم فقهاء البؤس الراهنين الذين يصيحون : «الوطن فرع فى الدين».

والثانية هى مقولة الإمام الشافعى الزاهرة : «رأيى صواب يحتمل الخطأ، ورأيك خطأ يحتمل الصواب». وهى المقولة التى تحترم «الآخر» وتفتح الطريق واسعاً للحوار والتعدد والتنوع والمجادلة بالتى هى أحسن، وللديمقراطية السياسية والفكرية والإبداعية، كما انها تنفى أن يمتلك أحد وحده - حتى لو كان شيخاً او فقيهاً - الحقيقة المطلقة، كما يظن فى أنفسهم محتسبو القهر الجدد.

إن الاعتقاد بامتلاك الحقيقة المطلقة هو الباب الواسع للطغيان، وهذا الطغيان هو الذى يجعل مصر «مسخرة» بين بلاد الدنيا، أو يبديها «أمة ضحكت من جهلها الأمم» كما قال أبو الطيب المتنبى:

العالم كله يمنح نجيب محفوظ جائزة نوبل بينما أهله المصريون

يطعنون رقبته النحيلة بمطواه آثمة. جامعات هولندا تفتح صدرها لنصر حامد أبو زيد، بينما أهله المصريون يفرقون بينه وبين زوجته ويطردونه من مصر كلها. المحافل العلمية العالمية تحتفى بنوال السعداوى والجامعات العالمية تمنحها عدداً من الدكتوراه الفخرية باعتبارها عقلية مصرية ودولية مرموقة، بينما أهلها المصريون يطالبون بحبسها كل طلعة شمس، ويطلبون مصادرة كتبها، ويسعون إلى سحب الجنسية المصرية منها، فهل رأيتم عبثا أكثر اسوداداً من هذا العبث؟

أما الجنسية المصرية فهى ليست «هبة» من سلطة أو دين، بحيث يمنحها حاكم أو شيخ وقت يشاء ويسحبها وقت يشاء.

وعلى ذلك، فإن نوال السعداوى، (بدراساتها المرموقة ونشاطها المدنى المتواصل وإبداعها الأدبى ومحاضراتها الخارجة عن سياق القطيع، سواء اختلفنا مع كل ذلك أو اتفقنا) هى أكثر مصرية من هؤلاء الذين لا عمل لهم سوى ترصد الرءوس اليانعة بالقطاف المجرم!

وإذا كان لابد من سحب الجنسية من أحد - وهو أمر مستحيل دستورياً وقانونياً - فالأولى بأن تسحب منهم الجنسية المصرية هم أولئك الذين يدينون بالولاء للمسلم الباكستانى أو الأفغانى أكثر من ولائهم لمواطنهم المصرى (أيا كانت ديانته، أو مستوى تدينه)، وهم أولئك الذين يجعلون من مصر «هزؤة» أو«مسخرة» بين شعوب الأرض ، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم.

• فى العدد القادم •

ملف خاص عن الكاتب الكبير

رجاء النقاش

بأقلام نخبة من كبار المفكرين والمبدعين

نصوص جديدة لمحمود درويش

أعبر من شارع واسع

إلى جدار سجنى القديم وأقول: سلاماً يا معلمى الأول

محمود درويش

البنتُ/ الصرخة

على شاطئ البحر بنتٌ. وللبنت أَهلٌ
وللأهل بيتٌ. وللبيت نافذتان وبابْ...
وفى البحر بارجةٌ تتسلّى
بصيدِ المُشاة على شاطئ البحر:
أربعةٌ، خمسةٌ، سبعةٌ
يسقطون على الرمل، والبنتُ تنجو قليلاً
لأن يداً من ضباب
يداً ما إلهيةً اسعفتها، فنادت: أَبى
يا أَبى! قُم لنرجع، فالبحر ليس لأمثالنا!
لم يُجبِها أبوها المُسجَّى على ظلهِ
فى مهب الغياب

دمٌ فى النخيل، دمٌ فى السحاب

يطير بها الصوتُ أعلى وأبعد من
شاطئ البحر. تصرخ فى ليل بريّة،
لا صدى للصدى.
فتصير هى الصرخةَ الأبديةَ فى خبرٍ
عاجلٍ، لم يعد خبراً عاجلاً
عندما
عادت الطائرات لتقصف بيتاً بنافذتين وباب!

ليتنى حجر

لا أَحنُّ الى أىّ شىءٍ
فلا أمسِ يمضى، ولا الغَدُ يأتى
ولا حاضرى يتقدمُ او يتراجعُ
لا شىء يحدث لى!
ليتنى حجرٌ ـــ قلتُ ـــ يا ليتنى
حجرٌ ما ليصقُلَنى الماءُ
اخضرُّ اصفرُّ.. أُوضَعُ فى حُجْرةٍ
مثل منحوتةٍ، أو تمارينَ فى النحت...
او مادةً لانبثاق الضرورىّ
من عبث اللاضرورىّ...
يا ليتنى حجرٌ
كى أَحنَّ الى أىّ شىء!

مكرُ المجاز

مجازاً اقول: انتصرتُ
مجازاً أقول: خسرتُ...
ويمتدُّ وادٍ سحيقٌ أمامى
وأَمتدُّ فى ما تبقى من السنديان..

وثمة زيتونتان
تَلُمّانني من جهاتٍ ثلاثٍ
ويحملني طائرانْ
الى الجهة الخاليةْ
من الأوج والهاويةْ
لئلاً اقول: انتصرتُ
لئلاً اقول: خسرتُ الرهانْ!
لون اصفر
أزهارٌ صفراء توسّع ضوء الغرفة. تنظر
إليّ أكثر مما أنظر اليها. هي أولى رسائل
الربيع. أهدَتنيها سيّدةٌ لا تشغلها الحرب
عن قراءة ما تبقّى لنا من طبيعة
متقشفة. أغبطها على التركيز الذي يحملها
الى ما هو أبعد من حياتنا المهلهلة...
اغبطها على تطريز الوقت بإبرة وخيط
أَصفر مقطوع من الشمس غير المحتلة.
أُحدّق الى الأزهار الصفراء، وأُحسّ
بأنها تضيئني وتذيب عتمتي، فأخفّ
وأشفّ وأجاريها في تبادل الشفافية.
ويُغويني مجاز التأويل: الأصفر هو
لونُ الصوت المبحوح الذي تسمعه الحاسة
السادسة. صوت مُحايدُ النَّبرِ، صوت
عبّاد الشمس الذي لا يغيّرُ دينَه.
وإذا كان للغيرة ـــ لونِهِ من فائدة،
فهي ان ننظر الى ما حولنا بفروسية

الخاسر، وأن نتعلم التركيز على تصحيح
اخطائنا في مسابقاتٍ شريفة!

ليت الفتى شجرة

الشجرة اخت الشجرة، أو جارتها الطيِّبة.
الكبيرة تحنو على الصغيرة، وتمدُّها بما ينقصها
من ظلّ. والطويلة تحنو على القصيرة،
وترسل اليها طائراً يؤنسها فى الليل. لا
شجرة تسطو على ثمرة شجرة اخرى، وإن
كانت عاقراً لا تسخر منها. ولم تقتل
شجرةٌ شجرةً ولم تقلّد حَطّاباً. حين صارت
زورقاً تعلَّمت السباحة. وحين صارت
باباً واصلت المحافظة على الأسرار. وحين صارت
مقعداً لم تنسَ سماءها السابقة.
وحين صارت طاولة علَّمت الشاعر ان لا
يكون حطاباً. الشجرة مَغْفَرةٌ وسهَرٌ.
لا تنام ولا تحلم. لكنها تُؤتمنُ على اسرار
الحالمين، تقف على ساقها فى الليل والنهار.
تقف احتراماً للعابرين وللسماء. الشجرة
صلاة واقفة. تبتهل الى فوق. وحين
تنحنى قليلاً للعاصفة، تنحنى بجلال راهبة
وتتطلع الى فوق... الى فوق. وقديماً قال
الشاعر: «ليت الفتى حجر». وليته قال:
ليت الفتى شجرة!

غريبان

يرنو الى أعلى
فيبصر نجمةً
ترنو إليهْ!
يرنو الى الوادى
فيبصر قبرَهْ



يرنو إليهْ

يرنو الى امرأةٍ

تعذّبُهُ وتعجبُهُ

ولا ترنو اليه

يرنو الى مرآتِهِ

فيرى غريباً مثله

يرنو إليهْ!

ماذا... لماذا كلُّ هذا؟

يُسَلّى نفسه، وهو يمشى وحيداً، بحديث
قصير مع نفسه. كلمات لا تعنى شيئاً،
ولا تريد أن تعنى شيئاً: «ماذا؟ لماذا
كل هذا؟» لم يقصد أن يتذمر أو
يسأل، او يحكّ اللفظة باللفظة لتقدح
إيقاعاً يساعده على المشى بخفّةِ شاب.
لكن ذلك ما حدث. كلما كرَّر: ماذا...
لماذا كل هذا؟ أحسّ بأنه فى صحبة
صديق يعاونه على حمل الطريق. نظر
إليه المارة بلا مبالاة. لم يظن أحد أنه
مجنون. ظنّوه شاعراً حالماً هائماً يتلقّى
وحياً مفاجئاً من شيطان. أما هو، فلم
يتَّهم نفسه بما يسىء اليها. ولا يدرى
لماذا فكَّر بجنكيزخان. ربما لأنه رأى
حصاناً بلا سرج يسبح فى الهواء، فوق
بناية مُهَدَّمة فى بطن الوادى. واصل
المشى على إيقاع واحد: «ماذا... لماذا
كل هذا؟» وقبل أن يصل الى نهاية
الطريق الذى يسير عليه كل مساء، رأى
عجوزاً ينتحى شجرة اكاليبتوس، يسند
على جذعها عصاه، يفك أزرار سرواله

بيد مرتجفة، ويبولّ وهو يقول: ماذا...
لماذا كل هذا؟. لم تكتف الفتيات
الطالعات من الوادى بالضحك على العجوز،
بل رمينه بحبّات فستق أخضر!

ما أنا إلاّ هو

بعيداً، وراء خطاه
ذئابٌ تعضُّ شعاع القمرْ
بعيداً، أمام خطاه
نجوم تضىء أعالى الشجرْ
وفى القرب منه
دمٌ نازفٌ من عروق الحجرْ
لذلك، يمشى ويمشى ويمشى
الى أن يذوب تماماً
ويشربه الظلّ عند نهاية هذا السفرْ
وما أنا إلاّ هُوَ
وما هو إلاّ أنا
فى اختلاف الصوَرْ!

يرى نفسه غائباً

أنا هنا منذ عشر سنوات. وفى هذا المساء،
أجلس فى الحديقة الصغيرة على كرسىّ من
البلاستيك، وأنظر الى المكان منتشياً بالحجر
الأحمر. أعَدُّ الدرجات المؤدية الى غرفتى
على الطابق الثانى. إحدى عشرة درجة. الى
اليمين شجرةُ تين كبيرة تُظَلّلُ شجيرات خوخ.
والى اليسار كنيسةٌ لوثريّة. وعلى جانب
الدرج الحجرى بئر مهجورة ودلو صدئ وأزهار
غير مرويّة تمتصّ حبيبات من حليب أوّل الليل.

أنا هنا، مع أربعين شخصاً، لمشاهدة مسرحية قليلة
الكلام عن منع التجوّل، ينتشر أبطالها
المنسيّون فى الحديقة وعلى الدرج والشرفة
الواسعة. مسرحية مرتجلة، أو قيد التأليف،
كحياتنا. أسترق النظر الى نافذة غرفتى
المفتوحة وأتساءل: هل أنا هناك؟
ويعجبنى أن أدحرج السؤال على الدرج،
وأدرجه فى سليقة المسرحية: فى الفصل
الأخير، سيبقى كل شىء على حاله...
شجرةُ التين فى الحديقة. الكنيسةُ اللوثرية
فى الجهة المقابلة. يوم الأحد فى مكانه
من الرُزنامة. والبئر المهجورة والدلو الصدئ.
اما أنا، فلن أكون فى غرفتى ولا فى
الحديقة. هكذا يقتضى النص: لا بد من
غائب للتخفيف من حمولة المكان!

قال: أنا خائف

خافَ. وقال بصوت عالٍ: أنا خائف.
كانت النوافذ مُحكَمَةَ الإغلاق، فارتفع
الصدى واتّسع: أنا خائف. صمتَ،
لكن الجدران ردّدت: أنا خائف.
الباب والمقاعد والمناضد والستائر
والبُسُط والكتب والشموع والأقلام واللوحات
قالت كلُّها: أنا خائف. خاف صوت
الخوف فصرخ: كفى! لكن الصدى لم
يردّد: كفى! خاف المكوث فى البيت
فخرج الى الشارع. رأى شجرة حَوْرٍ
مكسورة فخاف النظر اليها لسبب لا
يعرفه. مرت سيارة عسكرية مسرعة،



فخاف المشى على الشارع. وخاف
العودة الى البيت لكنه عاد مضطراً.
خاف أن يكون قد نسى المفتاح فى
الداخل، وحين وجده فى جيبه اطمأنّ.
خاف أن يكون تيار الكهرباء قد انقطع.
ضغط على زر الكهرباء فى ممر الدرج،
فأضاء، فاطمأنّ. خاف أن يتزحلق على
الدرج فينكسر حوضه، ولم يحدث ذلك
فاطمأنّ. وضع المفتاح فى قفل
الباب وخاف ألا ينفتح، لكنه انفتح
فاطمأن. دخل الى البيت، وخاف أن
يكون قد نسى نفسه على المقعد خائفاً.
وحين تأكد أنه هو من دخل لا سواه،
وقف أمام المرآة، وحين تعرَّف الى
وجهه فى المرآة اطمأنّ. إصغى الى
الصمت، فلم يسمع شيئاً يقول: أنا
خائف، فاطمأنّ. ولسببٍ ما غامض...
لم يعد خائفاً!

شخص يطارد نفسه

كما لو كنتَ غيرك سادراً،
لم تنتظر أحداً
مشيتَ على الرصيف
مشيتُ خلفك حائراً
لو كنتَ أنت أنا لقلتُ لكَ:
انتظرنى عند قارعة الغروب
ولم تقل: لو كنتَ أنتَ أنا
لما احتاج الغريب الى الغريب.
الشمس تضحك للتلال. ونحن نضحك

للنساء العابرات. ولم تقل إحدى النساء:
هناك شخص ما يُكلِّم نفسه...
لم تنتظر احداً
مشيتَ على رصيفك سادراً
ومشيتُ خلفك حائراً.
والشمسُ غابت خلفنا...
ودَنوتَ منى خطوةً او خطوتين
فلم تجدنى واقفاً أو ماشياً
ودَنوتُ منك فلم اجدك...
اكنتُ وحدى دون أن ادرى
بأنى كنت وحدى؟ لم تقل
إحدى النساء: هناك شخصٌ ما
يطارد نفسَهُ!

لم أحلم

متنبّهاً الى ما يتساقط من أَحلامى، أَمنع
عطشى من الإسراف فى طلب الماء من
السراب. أَعترفُ بأنى تعبت من طول
الحلم الذى يعيدنى إلى أوّله وإلى آخرى،
دون أن نلتقى فى أىّ صباح. ،سأصنع
أحلامى من كفاف يومى لأتجنَّب الخيبة،.
فليس الحلم أن ترى ما لا يُرى، على
وتيرة المُشتَهى، بل هو أن لا تعلم أنك
تحلم. لكن، عليك أن تعرف كيف تصحو.
فاليقظة هى نهوض الواقعى من الخيالىّ مُنَقَّحاً،
وعودةُ الشِعر سالماً من سماءِ لُغةٍ متعالية
الى أرض لا تشبه صورتها. هل فى
وسعى أن أختار أحلامى، لئلا أحلم
بما لا يتحقّق، كأن اكون شخصاً آخر...

يحلم بأنه يرى الفرق بين حيّ يرى
نفسه ميتاً، وبين ميت يرى نفسه حيّاً؟
ها أنذا حيّ، وحين لا أحلم أقول:
«لم أحلم، فلم أخسر شيئاً؟!

خيالي... كلب صيد وفيّ

على الطريق إلى لا هدف، يُبَلِّلني رذاذ
ناعم، سقطتْ عليّ من الغيم تُفاحةٌ لا
تشبه تفاحة نيوتن. مددتُ يدي لألتقطها
فلم تجدها يدي ولم ترَها عيناي. حدّقتْ
إلى الغيوم، فرأيتُ نُتَفاً من القطن تسوقها
الريح شمالاً، بعيداً عن خزانات الماء
الرابضة على سطوح البنايات. وتدفّق الضوءُ
الصافي على إسفلت يَتّسع ويضحك من قلّة
المشاة والسيارات... وربما من خطواتي
الزائغة. تساءلتُ: أين التفاحة التي
سقطت عليّ؟ لعلّ خيالي الذي استقلّ
عني هو الذي اختطفها وهرب. قلت:
أتبعه الى البيت الذي نسكنه معاً في
غرفتين متجاورتين. هناك، وجدت على
الطاولة ورقة كُتِبَ عليها، بحبر أخضر،
سطر واحد: «تفاحة سقطت عليّ من
الغيوم»، فعلمت أن خيالي كلب صيد
وفيّ!

على قلبي مشيت

على قلبي مشيتُ، كأنّ قلبي
طريقٌ أو رصيفٌ أو هواءُ

فقال القلبُ: اتعبَنِي التماهي
مع الأشياء، وانكسر الفضاءْ
وأتعبنى سؤالُكَ: أين نمضى
ولا أرضٌ هنا... ولا سماءْ
وأنتَ تطيعنى... مُرنى بشىء
وصوّبنى لأفعل ما تشاءْ
فقلتُ له: نسيتُكَ مذ مشينا
وأنت تَعلّتى، وأنا النداءْ
تمرّدْ ما استطعت علىَّ، واركُضْ
فليس وراءنا إلاّ الوراءْ!

اغتيال

يغتالنى النُقّاد أَحياناً:
يريدون القصيدةَ ذاتَها
والاستعارة ذاتها...
فإذا مَشَيتُ على طريقٍ جانبىَ شارداً
قالوا: لقد خان الطريقَ
وإن عثرتُ على بلاغة عُشبَةٍ
قالوا: تخلّى عن عناد السنديان
وإن رأيتُ الورد أصفرَ فى الربيع
تساءلوا: أَين الدمُ الوطنىُّ فى أوراقهِ؟
وإذا كتبتُ: هى الفراشةُ أُختىَ الصغرى
على باب الحديقةِ
حرّكوا المعنى بملعقة الحساء
وإن هَمَستُ: الأمُّ أمٌّ، حين تثكل طفلها
تذوى وتيبس كالعصا
قالوا: تزغرد فى جنازته وترقُصُ
فالجنازة عُرْسُهُ...
وإذا نظرتُ الى السماء لكى أرَى

ما لا يُرَى

قالوا: تعَالى الشعرُ عن أغراضه...
يغتالنى النُقّادُ أحياناً
وأنجو من قراءتهم،
وأشكرهم على سوء التفاهم
ثم أبحثُ عن قصيدتىَ الجديدةْ!

شال حرير

شال على غصن شجرة. مرَّت فتاةٌ من هنا،
او مرت ريح بدلاً منها، وعلَّقت شالها على
الشجرة. ليس هذا خبراً. بل هو مطلع
قصيدة لشاعر متمهّل أعفاه الحبُّ من الألم،
فصار ينظر اليه ـــ عن بعد ـــ كمشهد
طبيعةٍ جميل. وضع نفسه فى المشهد:
الصفصافة عالية، والشال من حرير. وهذا
يعنى أن الفتاة كانت تلتقى فتاها فى
الصيف، ويجلسان على عشب ناشف. وهذا
يعنى أيضاً أنهما كانا يستدرجان العصافير
إلى عرس سرى، فالأفق الواسع أمامهما،
على هذه التلة، يغرى بالطيران، ربما قال
لها: أحنُّ اليك، وأنتِ معى، كما لو
كنتِ بعيدة. وربما قالت له: أحضنكَ،
وأنت بعيد، كما لو كنتَ نهدىَ. وربما
قال لها: نظرتك إلىَّ تذوّبنى، فأصير
موسيقى. وربما قالت له: ويدك على
ركبتى تجعل الوقت يَعرَق، فافْركْنى لأذوب...
واسترسل الشاعر فى تفسير شال الحرير،
دون أن ينتبه الى أن الشال كان غيمة
تعبر، مصادفة، بين أغصان الشجر عند الغروب.



الحياة ـ حتى آخر قطرة

وإن قيل لى ثانيةً: ستموت اليوم،
فماذا تفعل؟ لن أَحتاج الى مهلة للرد:
إذا غلبنى الوَسَنُ نمتُ. وإذا كنتُ
ظمآنَ شربتُ. وإذا كنتُ أكتب، فقد
يعجبنى ما أكتب وأتجاهل السؤال. وإذا
كنت أتناول طعام الغداء، أضفتُ إلى
شريحة اللحم المشويّة قليلاً من الخردل
والفلفل. وإذا كنتُ أُحلق، فقد أجرح
شحمة أذنى. وإذا كنتُ أقبّل صديقتى،
التهمتُ شفتيها كحبة تين. وإذا كنت
أقرأ قفزت عن بعض الصفحات. وإذا
كنتُ أقشّر البصل ذرفتُ بعض الدموع.
وإذا كنتُ أمشى واصلتُ المشى بإيقاع
أبطأ. وإذا كنتُ موجوداً، كما أنا الآن،
فلن أفكّر بالعدم. وإذا لم أكن موجوداً،
فلن يعنينى الأمر. وإذا كنتُ أستمع الى
موسيقى موزارت، اقتربتُ من حيِّز
الملائكة. وإذا كنتُ نائماً بقيتُ نائماً
وحالماً وهائماً بالغاردينيا. وإذا كنتُ
أضحك اختصرتُ ضحكتى الى النصف احتراماً
للخبر. فماذا بوسعى أن أفعل؟ ماذا
بوسعى أن أفعل غير ذلك، حتى لو
كنتُ أشجع من أحمق، وأقوى من
هرقل؟

أثر الفراشة

أَثر الفراشة لا يُرَى
أَثر الفراشة لا يزولْ
هو جاذبيّةُ غامضٍ
يستدرج المعنى، ويرحلُ
حين يتَّضحُ السبيلُ
هو خفَّةُ الأبديِّ فى اليوميّ
أشواقٌ إلى أعلى
وإشراقٌ جميلُ
هو شامَةٌ فى الضوء تومئ
حين يرشدنا الى الكلماتِ
باطننا الدليلُ
هو مثل أُغنية تحاولُ
أن تقول، وتكتفى
بالاقتباس من الظلالِ
ولا تقولُ...
أَثرُ الفراشة لا يُرَى
أَثرُ الفراشة لا يزولُ!

أنت، منذ الآن، أنت

الكرملُ فى مكانه السيِّد... ينظر من علٍ إلى
البحر. والبحر يتنهّد، موجةً موجةً، كامرأةٍ
عاشقةٍ تغسل قَدَمَىْ حبيبها المتكبّر!

×

كأنى لم اذهب بعيداً. كأنى عُدتُ من
زيارة قصيرة لوداع صديقٍ مسافر، لأجد
نفسى جالسة فى انتظارى على مقعد حجرى

تحت شجرة تُفّاح.

×

كل ما كان منفى يعتذر، نيابةً عنى،
لكُلّ ما لم يكن منفى!

×

الآن، الآن... وراء كواليس المسرح،
يأتى المخاض الى عذراء فى الثلاثين،
وتلدنى على مرأى من مهندسى الديكور،
والمصوِّرين!

×

جرت مياه كثيرة فى الوديان والأنهار.
ونبتت أعشاب كثيرة على الجدران. أمَّا
النسيان فقد هاجر مع الطيور المهاجرة...
شمالاً شمالاً.

×

الزمن والتاريخ يتحالفان حيناً، ويتخاصمان
حيناً على الحدود بينهما. الصفصافةُ العاليةُ
لا تأبه ولا تكترث. فهى واقفة على
قارعة الطريق.

×

أَمشى خفيفاً لئلاً أكسر هشاشتى. وأَمشى
ثقيلاً لئلاً أَطير. وفى الحالين تحمينى
الأرض من التلاشى فى ما ليس من صفاتها!

×

فى أَعماقى موسيقى خفيَّة، أَخشى عليها
من العزف المنفرد.

×

ارتكبتُ من الأخطاء ما يدفعنى، لإصلاحها،
إلى العمل الإضافىّ فى مُسَوَّدة الإيمان

بالمستقبل. من لم يخطئ فى الماضى لا
يحتاج الى هذا الإيمان.

×

جبل وبحر وفضاء. اطير وأسبح، كأنى
طائرٌ جوّ ـــ مائى. كأنى شاعر!

×

كُلُّ نثر هنا شعر أولىّ محروم من صَنعَة الماهر.
وكُلُّ شعر، هنا، نثر فى متناول المارة.
بكُلّ ما أُوتيتُ من فرح، أُخفى دمعتى
عن أوتار العود المتربّص بحشرجتى، والمُتَلصّص
على شهوات الفتيات.

×

الخاص عام. والعام خاص... حتى إشعار
آخر، بعيد عن الحاضر وعن قصد القصيدة!

×

حيفا! يحقّ للغرباء أن يحبُّوكِ، وأن ينافسونى
على ما فيك، وأن ينسوا بلادهم فى
نواحيك، من فرط ما أنت حمامة تبنى عُشَّها
على أنف غزال!

×

انا هنا. وما عدا ذلك شائعة ونميمة!

×

يا للزمن! طبيب العاطفيين... كيف يُحوّل
الجرح ندبة، ويحوّل الندبة حبّة سمسم.
أنظر الى الوراء، فأرانى أركض تحت المطر. هنا،
وهنا، وهنا. هل كنتُ سعيداً دون ان أدرى؟

×

هى المسافة: تمرين البصر على أعمال البصيرة،
وصقلُ الحديد بناىٍ بعيد.

×

جمال الطبيعة يهذّب الطبائع، ما عدا طبائع مَنْ
لم يكن جزءاً منها. الكرمل سلام. والبندقية نشاز.

×

على غير هدىً أمشى. لا أبحث عن شىء. لا
أبحث حتى عن نفسى فى كل هذا الضوء.

×

حيفا فى الليل... انصراف الحواس الى أشغالها
السرية، بمنأى عن أصحابها الساهرين على الشرفات.

×

يا للبداهة! قاهرة المعدن والبرهان!

×

أُدارى نُقّادى، وأُداوى جراح حُسّادى على
حبِّ بلادى... بزِحافٍ خفيف، وباستعارة
حمّالةِ أوجُه!

×

لم أرَ جنرالاً لأسأله: فى أىّ عامٍ قَتَلْتَنى؟
لكنى رأيتُ جنوداً يكرعون البيرة على الأرصفة.
وينتظرون انتهاء الحرب القادمة، ليذهبوا الى
الجامعة لدراسة الشعر العربى الذى كتبه موتى
لم يموتوا. وأنا واحد منهم!

×

خُيِّل لى أن خُطَاىَ السابقة على الكرمل هى
التى تقودنى الى «حديقة الأم»، وأن
التكرار رجع الصدى فى أُغنية عاطفية لم تكتمل،
من فرط ما هى عطشى الى نقصان متجدِّد!

×

لا ضباب. صنوبرة على الكرمل تناجى أرزة
على جبل لبنان: مساء الخير يا أُختى!



×

أعبُرُ من شارع واسع إلى جدار سجنى
القديم، وأقول: سلاماً يا مُعلِّمى الأول فى
فقه الحرية. كُنتَ على حق: فلم يكن الشعر
بريئاً!

فتحى عبدالفتاح: للمحبة أبواب أخرى

عيد عبدالحليم

ومن هؤلاء الذين شقوا فى قلبى وحياتى نهرا لا يمكن أن تمنعه صخور الحياة والغربة والموت، د. فتحى عبدالفتاح، الذى لم يكن بالنسبة لى مجرد مفكر وفقط، أو كاتب صحفى وفقط، بل كان أبا وأستاذا بمعنى الكلمة.

لا أنسى أنه أول من قدمنى إلى الحياة الثقافية، كان ذلك وأنا لم أزل فى السنة الثانية من الجامعة، ولم أتجاوز الثامنة عشرة من عمرى كان ذلك قبل ثلاثة عشر عاما من الآن، حيث كنت أداوم على حضور «ندوة المساء الأدبية» والتى كانت تقام فى الاثنين الأول من كل شهر، وكان روادها من الأدباء الذين يملأون الحياة الثقافية إبداعا ونشرا، وكنت أنا أصغر هؤلاء سنا، وحين جاء الدور على لإلقاء قصيدتى، قمت بخجل ريفىّ وألقيتها ووجدت استحسانا من البعض، أما البعض الآخر فاعترض على القصيدة لأنها من الشعر الحر، فرد عليهم د. عبدالفتاح - والذى كان مشرفا وقتها على القسم الأدبى بجريدة المساء - بعبارة مازلت أتذكرها، وكان يذكرنى بها دائما بعد ذلك - حيث قال لهم: «أقول لكم من الآن إن عيد عبدالحليم لن يكون عنده مشكلة مع النشر» وحين صدر الملحق الثقافى للجريدة لنفس الأسبوع فوجئت بقصيدتى

كثيرون هم العابرون على القلب كنسمة هواء صيفية، تنعش القلب لحظة، ثم تمحوها نسمة أخرى، لكن قليلين من يستقرون فى القلب كأشجار سامقة تتحدى رياح الزمن العاصفة.

منشورة فى صدر الصفحة، بل كانت القصيدة الوحيدة فى الملحق الثقافى.

وحين تولى د. فتحى الإشراف على الملحق الثقافى لجريدة الجمهورية - عام ١٩٩٧ - كنت أذهب إليه بعد انتهاء اليوم الجامعى، خاصة يوم السبت وأعرض عليه ما كتبت من قصائد جديدة كان ينتقى إحداها وينشرها يوم الثلاثاء، وهكذا لأكثر من عامين حيث صرت أكثر الشعراء الذين نشروا فى هذا الملحق خلال هذه الفترة.

ومع صدور ديوانى الأول «سماوات واطئة» وجدته يكتب محتفيا بالتجربة قائلا «هذا الشاعر كان أحد رهاناتنا الأدبية وها قد نجح الرهان»، وكذلك كان الحال مع صدور كتابى «فقه المصادرة» حيث كتب فى عموده فى الصفحة الثقافية بالجمهورية مثنيا عليه فكان أول من كتب عنه، حتى قبل أن أهديه نسخة من الكتاب، وحين سألته كيف وصلك الكتاب؟، قال لى: «وجدته مع أحد الزملاء فأعجبنى فكتبت عنه».

ومع صدور مجلة «المحيط الثقافى» فى نوفمبر عام ٢٠٠٠ وجدته يتصل بى ويطلب منى المشاركة فى الكتابة بها، ومنذ عددها الأول حتى عددها الأخير أصبحت أحد كتابها الرئيسيين، لم يكن د. فتحى يعاملنى ككاتب فى مجلة، بل كان يتصل بى أول كل شهر - وهذا ما كنت أعتز به كثيرا - ويقول لى: «ما الجديد الذى ستكتبه لنا هذا الشهر؟».

وفى أحد الشهور الأخيرة لم يتصل بى، فقمت بالاتصال به للاطمئنان عليه، فأخبرنى انه مريض بمرض عضال، وأنه يرقد فى المستشفى، ومع ذلك لم ينقطع اتصاله بى فى أول كل شهر يسألنى عن الجديد - فأى محبة تلك - وأى إنسانية تلك؟!.

وأتذكر آخر مكالمة كانت فى الجمعة الأولى من شهر ديسمبر فى الساعة الواحدة والنصف ظهرا أتانى صوته على «الموبايل» متهدجا وحزينا، وحين سألته عن ذلك قال: «المحيط سيحولونها إلى مجلة فصلية، وكنت أدرك مدى حزنه على ذلك» لأن «المحيط الثقافى» بالنسبة له لم تكن مجرد مجلة، بل كان يريد منها أن تكون مشروعا فكريا، أتذكر انه قال يوما عنها إنها «طلعة العمر الأخيرة».

هكذا كان فتحى عبدالفتاح بالنسبة لى - على الأقل - جزءا من ذاتى أهتدى برأيه فى الأمور الصعبة والمعقدة، وكان اعتزازى يزداد حين يخبرنى بعض الأدباء أنه يضرب بى المثل فيمن قدمتهم ندوة «المساء» للحياة الثقافية.

معذرة أيها القارئ العزيز فأنا لا أتحدث عن ذاتى بل أتحدث عن قيمة إنسانية اسمها فتحى عبدالفتاح راعت أجيالا مختلفة من المبدعين، ربما لا أتكلم عن قيمته ككاتب ومناضل سياسى فغيرى أقدر منى فى ذلك، لكنى أتكلم

عن ذلك «الحنو» الذى نفتقده فى الحياة عامة وفى الوسط الثقافى خاصة.

ذلك لأنه نوع من البشر الذين عاشوا متفائلين رغم قسوة ما لاقوه - فقد لاقى من التعذيب والسجون والمعتقلات حتى فقد إحدى عينيه فى سجن الواحات - فى منتصف الستينيات - وتعرض للفصل من عمله فعاش تجربة اغتراب مريرة فى ألمانيا أرخ لها فى كتابه «الخروج» - وأرّخ لتجربة الواحات والزمن الناصرى فى كتابه المهم «ناصريون وشيوعيون» - لكنه رغم ذلك عاش ينظر للقادم، ولعل ذلك ما عبر عنه فى افتتاحية العدد الواحد والخمسين من مجلة «المحيط الثقافى» يناير ٢٠٠٦ حيث قال: «أنا بالطبيعة متفائل بل مدمن فى هذا المجال، تعودت أن أبحث عن الضوء فى آخر النفق المظلم، ورسم ابتسامة أمل حتى ولو كانت على وجه حزين، أنظر إلى النصف الآخر أو فى الربع الممتلىء من الكوب حتى أن البعض من أصدقائى المقربين إلى العقل والقلب يتهموننى أحيانا بأننى متفائل وبدون رصيد.. وقد يكون لديهم حق».

ولعل هؤلاء الأصدقاء يتناسون ولا يستوعبون تماما منابع الأمل والتفاؤل التى تفجرت عندى وسط ظلمة حالكة أيام الاعتقال الصعبة وأنا بعد على أعتاب العشرينات من العمر، ففى تلك الأيام التى امتدت أكثر من خمس سنوات وحيث يفصلك عن الحياة جدار سميك من العزلة والكبت والقهر داخل الزنازين الرطبة الكئيبة وجدرانها الصامتة وليل البرد اللاسع الحزين والطويل.

فى تلك الأيام وبعضهم يسرق شبابك وحقك فى المرح والانطلاق والحلم الإنسانى، كان لابد وأن تشعل داخلك جذوة لا تنطفىء مفعمة بالحب والحياة».

ولأنه كان محبا كبيرا للحياة وللوطن كان يتمثل مقولة ناظم حكمت فى إحدى قصائده:

«من بين القضبان وفى حلكة الليل البارد/ أنظر إلى أعلى نجمة فى السماء/ مشرقة سابحة ومضيئة/ أناجيها وأبعث قبلاتى».

د. «فتحى» أبى مات منذ عشرين عاما ولم تزل تفر الدمعة من عينى كلما نظرت إلى صورته أو تذكرته، فهل أحتاج إلى عشرين عاما أخرى كى تجف دمعتى عليك، حسبى أننى لم أقل كلمة «وداع» فالمحبون - فى القلب - لا يرحلون..!!

إشكالية مدرسة فرانكفورت
(بين النظريتين النقديتين: الأصلية والجديدة)

خليل كلفت

> ينطوى انتماء يرجن هابرماس Ürgen Habermas إلى النظرية النقدية للمجتمع عند مدرسة فرانكفورت على إشكالية. وهى أيضا الإشكالية التى ينطوى عليها الإقرار بجيلين ينتميان إلى نفس النظرية أو الإقرار بنظريتين نقديتين للمجتمع، أصلية وجديدة.

ولأن المجال هنا لا يتسع لمناقشة مستفيضة فسوف أترك الحديث لأصحاب الشأن من فلاسفة المدرسة ولتعليقات مفكرين آخرين مكتفيا بمجرد تقديم السياق الذى يركز على الإشكالية المذكورة.

والمقصود بالجيلين: الجيل الأول، جيل فترة الثلاثينات، أىْ جيل الفلاسفة والمفكرين الكبار: ماكس هوركهايمر Max Horkheimer (١٨٩٥-١٩٧٣)، وهربرت ماركيوز Herbert Marcuse (١٨٩٨-١٩٧٩)، وتيودور أدورنو Theodor w. Adorno (١٩٠٣-١٩٦٩)، وإيريش فروم Erich Fromm (١٩٠٠-)؛ والجيل الثانى، جيل النصف الثانى من القرن العشرين، وهو الجيل الذى ينتمى إليه يرجن هابرماس (المولود فى ١٩٢٩). أما النظريتان فهما نظرية الثلاثينات ونظرية النصف الثانى من القرن العشرين، وتشكلان معا. أو يقال لنا إنهما تشكلان معا. "النظرية النقدية للمجتمع"، غير أنهما نظرية أصلية ونظرية جديدة، كما أوضح ماكس هوركهايمر بنفسه فى مقاله "النظرية النقدية أمس واليوم" (١٩٧٠).

ويمكن الحديث بطبيعة الحال عن أجيال تنتمى إلى نظرية واحدة إذا كانت هذه النظرية توحّد بنواة صلبة كل هذه الأجيال، رغم ما قد

تسمح به خصوبتها من الانفتاح على فروع وقضايا واهتمامات وآفاق جديدة، وربما كان هذا يصدق على الماركسية التى صارت الآن ماركسيات. فهل يمكن القول إن النظرية الجديدة احتفظت بنواة صلبة توحدها مع النظرية النقدية الأصلية بحيث تكون استمرارا بها وليس قطيعة معها، وبحيث يكون بوسعنا بالتالى أن نتحدث عن نظرية واحدة وعن انتماء هابرماس إلى جيلها الثانى؟

على أن المؤسسين الكبار، المخضرمين، أىْ فلاسفة الجيل الأول، الذين شهدوا العهدين وانتجوا فيهما، يقدمون لنا مفتاحا لحلّ جانب على الأقل من هذه الإشكالية. ذلك أن هناك انشقاقا واضحا منذ الأربعينات. هناك ماركيوز الذى يمكن اعتباره، بوجه عام، امتدادا للنظرية الأصلية فى أوضاع تاريخية مختلفة وقضايا فكرية جديدة، ولا يمكن اعتباره منتميا إلى النظرية النقدية الجديدة التى تجعل من هوركهايمر وأدورنو ومن بعدهما هابرماس جيلين ينتميان إليها حيث يمثلون قطيعة مع النظرية الأصلية فى إطار قطيعة مع الماركسية والثورة.

فما الذى يجعل من هاتين النظريتين الأصلية والجديدة نظرية نقدية "واحدة" للمجتمع؟ أىْ فيم يتمثل "الطابع النقدى" المشترك بينهما رغم القطيعة؟ وإذا كانت النظرية الأصلية تنطلق من ماركس ونظريته الثورية فيما تنطلق النظرية الجديدة من تخطئة ماركس والتخلى عن الممارسة الثورية وعن هدفها أىْ تحقيق المجتمع اللاطبقى، فهل تظل نظرية هوركهايمر الثانى وريثة لنظرية هوركهايمر الأول لمجرد استمرار بعض أشخاص الفلاسفة المعنيين فى العهدين؟ أم لأن مجموعات من القضايا الأصلية يجرى استئناف نقاشها وإنْ بطريقة جديدة؟ أم لأن سمات جوهرية فى النظرية الأصلية ظلت مستمرة فى الجديدة؟ أم لأن النظريتين كلتيهما "تنقدان" المجتمع السائد والعلم السائد مهما كان الفرق الجوهرى ماثلا بين طبيعة كلّ من هذين النقدين، بين نقد يقوم على الإسهام الأكثر ماركسية لمدرسة فرانكفورت فى الثلاثينات ونقد يقوم على التخلى عن ماركس فى العهد الجديد؟ وبطبيعة الحال فإن مثل هذه الأسئلة يمكن توجيهها على أسس منهجية عامة وليس بالضرورة دفاعا عن نظرية ماركسية ثورية جرى التخلى عنها.

وكانت ماركسية النظرية النقدية للمجتمع فى فترتها الأكثر ماركسية تنطوى على نقاط ضعف إلى جانب نقاط القوة، غير أن الماركسية كانت على كل حال هى المرجعية الأساسية فى التكوين الفكرى لمدرسة فرانكفورت. ويوجز فيل سليتر Phil Slater فكرة كتابه عن مدرسة فرانكفورت٢ قائلا: "قدّمت مدرسة

فرانكفورت فى الثلاثينات وبداية الأربعينات إسهاما جديا فى مجال شرح وربط أجزاء المادية التاريخية غير أنها ، فى نفس الوقت، عجزت عن تحقيق الصلة مع الممارسة التى هى أمر محورى بالنسبة للبرنامج الماركسى". ويؤكد فيل سليتر أن تناوُل البرشت ڤيلمر Albrecht Wellmer فى كتابه "النظرية النقدية للمجتمع" لمشكلة العلاقة بين هذه النظرية والنقد الماركسى للاقتصاد السياسى يشوّه ماركس، وتفسير مدرسة فرانكفورت لماركس، وبالتالى مدرسة فرانكفورت ذاتها. ذلك أن ڤيلمر يزعم أن طبعة ماركس من المادية التاريخية تتجلى فيها انحرافات ميتافيزيقية ووضعية مستترة وأن مفكرى مدرسة فرانكفورت كانوا مدركين لهذا فى الثلاثينات وأن إنتاجهم فى تلك الفترة كانت محاولة لتصحيح المادية التاريخية التى شوّهها ماركس، وهبط بها إلى مستوى دراسات ذات طابع ميكانيكى للاقتصاد.

ويؤكد سليتر أن هوركهايمر ما كان ليُقرّ، فى الثلاثينات، هذه الصورة الڤيلمرية عن ماركس. وقد أكد هوركهايمر بصراحة، فى ١٩٣٢، أنه: "بينما ... ينشأ اتساق هذا الجدل فى حالة هيجل عن منطق الروح المطلق، عن هذه الميتافيزيقا، يرفض التناوُل الماركسى، على العكس من ذلك، فكرة أية بصيرة فوق-تاريخية منطقيا تمدنا بمفتاح لفهم التاريخ. على العكس تنشأ النظرية الصحيحة عن دراسة البشر الواقعيين، الذين يعيشون فى ظل شروط تاريخية محددة، ويحافظون على وجودهم بأدوات محددة. والقوانين التى يمكن اكتشافها فى التاريخ ليست تراكيب قبْلية à priori، ليست تسجيلا للوقائع من جانب مراقب يُفترض أنه مستقل، بل يتم التوصل إليها بوصفها انعكاسا للبنية الدينامية للتاريخ، من جانب فكر هو ذاته منهمك فى الممارسة التاريخية". ويؤكد سليتر أن "إحدى الخدمات الباقية التى أسدتها مدرسة فرانكفورت للماركسية تتمثل فى أنهم أزالوا هذا التشوّش الذى يحيط 'بقوانين' ماركس"، ويقتبس من ماركيوز (العقل والثورة ١٩٤١٣) قوله: "سيكون تشويها لكامل مغزى الماركسية أن نستنتج من الضرورة الحتمية التى تحكم تطور الرأسمالية ضرورة مماثلة فيما يتعلق بالتحول إلى الاشتراكية ..... والواقع أن الثورة تتوقف على مجموعة كاملة من الشروط الموضوعية: فهى تتطلب مستوى معينا تم بلوغه من الثقافة المادية والعقلية، وطبقة عاملة واعية بذاتها ومنظمة على نطاق أممى، ونضالا طبقيا حادًا، غير أن هذه الشروط لا تصبح شروطا ثورية إلا إذا استغلّها ووجهها نشاط واعٍ يستهدف الغاية الاشتراكية".

وفيما يتعلق بأفكار ڤيلمر بهابرماس يؤكد فيل سليتر الارتباط التام

بينهما فيقول: "يقف وراء مناقشة فيلمر برمتها يرجن هابرماس (المولود فى ١٩٢٩) وهو شخصية بارزة فى مدرسة فرانكفورت فى فترة ما بعد الحرب" ويضيف: "وابتعاد هابرماس عن مدرسة فرانكفورت فى الثلاثينات جلىّ بما لا مزيد عليه فى تأكيده الخاص بأن أية نظرية نقدية للمجتمع لا يمكن تأسيسها اليوم على نقد الاقتصاد السياسى" ... أيضا: "وهابرماس معلّق مهم على مدرسة فرانكفورت القديمة، ولكنْ حيث أن فيلمر ينسّق ويحدّد بدقة كل الانتقادات ذات الصلة بالموضوع، فإن هذه الدراسة يمكن أن تكتفى بتحليل جادّ لحجج فيلمر، وكلها خاطئة. وينطوى هذا فى الوقت نفسه على نقد لـ ترنت شرويير Trent Schroyer حيث يجرى إهمال سنوات تشكل مدرسة فرانكفورت (وأكثرها ماركسية) بتناولها على نحو سريع للغاية ويجرى التعامل معها وكأنها مجرد استهلال 'لذروة' مدرسة فرانكفورت فى شخص هابرماس".

والآن ما هى بإيجاز سمات النظرية النقدية للمجتمع فى الثلاثينات؟

فى سبيل توضيح المقصود بالنظرية النقدية والفرق بينها وبين النظرية التقليدية، يتساءل هوركهايمر٤ فى مقاله "النظرية النقدية أمس واليوم" (١٩٧٠): "ما هى النظرية التقليدية؟ ما هى النظرية بمعنى العلم؟" ... ويجيب فى إطار تعريف مبسّط جدا كما يقول: "العلم هو تنظيم الوقائع التى ندركها بحيث يسمح لنا فى نهاية المطاف بأن نتوقع فى كل مرة فى موضع دقيق من المكان والزمان ما ينبغى أن يكون متوقعا على وجه الدقة. ويصدق هذا حتى على العلوم الإنسانية" ... "والدقة بهذا المعنى هى غاية العلم" ... "وهنا تظهر الموضوعة الأولى للنظرية النقدية" انطلاقا من أن "العلم ذاته لا يدرك لماذا ينظم الوقائع فى اتجاه بعينه على وجه التحديد ولا لماذا يركز على أشياء بعينها وليس على أشياء أخرى. إن ما يفتقر إليه العلم هو إمعان التفكير فى ذاته، ومعرفة الدوافع الاجتماعية التى تدفعه فى اتجاه بعينه، على سبيل المثال فى اتجاه تكريس جهوده للقمر وليس لرفاه البشر. والعلم، لكى يكون حقيقيا، ينبغى أن يسلك سلوكا نقديا إزاء نفسه وكذلك إزاء المجتمع الذى ينتجه". وفى هذا المقال نفسه تأكيدات بالغة الأهمية عن الأفكار والأمانىّ القديمة للنظرية النقدية الأصلية: "حينما ظهرت النظرية النقدية فى العشرينات، فإنها كانت تنطلق من الفكرة المتصلة بمجتمع أفضل. وكانت تسلك سلوكا نقديا إزاء المجتمع وكذلك إزاء العلم"، ويؤكد أن تلك النظرية كانت "نقدية جدا، وبصورة خاصة إزاء المجتمع السائد" ... "وكان لدينا الأمل فى أنه سيأتى وقت يتم فيه تنظيم هذا المجتمع وفقا لرفاه الكل" ... "فى تلك الفترة، كنا نضع آمالنا فى الثورة".



ويتصدى المفكران الفرنسيان لوك فيرى Luc Ferry و آلان رينو Alain Renau فى مدخلهما إلى الترجمة الفرنسية لمجموعة رئيسية من مقالات ماكس هوركهايمر فى الثلاثينات بعنوان "النظرية النقدية"ه لتعريف النظرية النقدية "أمس" من خلال ثلاثة أهداف أو ثلاث مهام رئيسية: ١: حَمْل الوعى إلى كل نظرية بالمصلحة الاجتماعية التى تنفخ فيها الحياة وتحدّدها ٢: التحرر عن طريق عقلنة الواقع ٣: تفكيك صيرورة العقل من أجل تمييز شتى صوره. ذلك ان قيمة النظرية "لم يعد من الممكن تحديدها من جانب واحد بدقة شروحها، بل تقاس حقيقتها كذلك بوعيها بلعبة المصالح المتصارعة فى المجتمع؛ وهذا الوعى ... يأتى للانضمام إلى الدقة لتوليد الحقيقة" ... أىّ أن قيمة النظرية تتمثل فى "صلاتها بالوضع العملى ولا سيما بالمشكلات التى تشرع القوى الاجتماعية التقدمية فى حسمها". فليس من المدهش إذن أن النظرية النقدية لا تهدف "فقط إلى توسيع المعرفة بما هى كذلك، بل تهدف إلى تحرير الإنسان من الاستعباد" والمهمة المحددة بجلاء هى: "التحرر عن طريق العقلنة وبالتالى تصبح الثورة، بوصفها شرط إمكانية إحداث عقلنة لأسلوب الإنتاج، مرحلة من مراحل تحقيق هذه المهمة". فمن أين يأتى استنتاج ضرورة العقلنة والتنظيم الاجتماعى وفقا لمقتضيات العقل؟ كانت إجابة هوركهايمر القديمة (١٩٣٤) هى أن "الغالبية الواسعة من البشر لهم مصلحة مشتركة فى التنظيم العقلانى للمجتمع". ويفسر المفكران الفرنسيان بالاعتماد على مقالات هوركهايمر القديمة: "لماذا؟ لأنه فى الوقت الحاضر تقوم اللعبة المتناقضة اللاعقلانية للمصالح المتضاربة بعرقلة السيطرة المادية على الطبيعة"، كما أن "مصلحة العدالة (التقسيم العادل للمنتجات، التوزيع العادل للوصول إلى متع الحياة) هى التى ستخدمها العدالة"، كذلك "فإن تحقيق مجتمع يتسق مع مقتضيات العقل هو الوسيلة الوحيدة لإقامة مجتمع من الناس الأحرار، لإنقاذ مشروع الحرية من طابع اليوتوبيا" ... "وهكذا يجرى تعديل مفهوم الفرد: فهو لم يعد الأنا المنعزل الذى يقف فى مواجهة حياة اجتماعية غريبة عليه، بل يصبح فى قلب تنظيم اقتصادى حلّ فيه 'العمل التضامنى' محلّ 'المنافسة السلبية'، وفيه يتوافق حقا الخاص مع الجماعى، وإنما بذلك تبدأ سيادة الحرية".

ويؤكد فيل سليتر ان إنتاج ماركيوز "منذ الستينات يسجل تقدما من جانب النظرية النقدية للمجتمع على المعهد فى فترة المجلة وعلى زملاء ماركيوز السابقين". ويتحدث بالمقابل عن تدهور هذه النظرية عند هوركهايمر على العكس من ماركيوز الذى يشدد على أن "سنوات هوركهايمر الأخيرة لم تكن خيانة

للإنتاج المبكر للمعهد فحسب، بل كانت، كذلك، خيانة لنفس القيم التى ادّعى هوركهايمر داخل نطاق إطار نظرى أبتدع حديثا انه لايزال يؤيدها".

فكيف ينظر هوركهايمر الثانى نفسه إلى هذه الخيانة كما يراها ماركيوز؟ يؤكد هوركهايمر فى مقال عام ١٩٧٠ انه "فى النظرية النقدية لتلك الفترة، كما فى النظرية النقدية اليوم كان لدينا الإحساس بأنه لا يمكن تحديد هذا المجتمع العادل بصورة مسبقة. وكان يمكن إدراك ما كان شرًا فى مجتمع تلك الفترة، غير انه لم يكن يمكن إدراك ما عسى أن يكون الخير؛ كان يمكن فقط العمل من اجل أن يختفى الشر فى نهاية المطاف".

وينتقل مباشرة إلى السبب فى الانتقال من النظرية النقدية الأصلية إلى الجديدة قائلا: "وينبغى الآن أن أصف لكم كيف وصلنا من النظرية النقدية الأصلية إلى النظرية النقدية الراهنة. كان السبب وراء ذلك هو التحقق من أن ماركس كان مخطئا حول نقاط عديدة". كيف؟ يقول هوركهايمر: "لقد أكد ماركس أن الثورة ستكون نتيجة الأزمات الاقتصادية المتزايدة الحدة، أزمات مرتبطة بإفقار متزايد للطبقة العاملة فى كافة البلدان الرأسمالية"، ويعترض هوركهايمر: "أخذنا ندرك أن هذه النظرية باطلة، لأن وضع الطبقة العاملة افضل بصورة ملموسة مما كان فى زمن ماركس"، وثانيا لأن "من الجلى أن الأزمات الاقتصادية الصعبة صارت نادرة. ويمكن أن يكون قد تم إيقافها بجانبها الأكبر بفضل تدابير سياسية واقتصادية"، وثالثا لأن "من المحتمل أن ما كان يتوقعه ماركس من المجتمع العادل فى نهاية المطاف لامبرر له". لماذا؟ "لأن الحرية والعدالة .... مرتبطتان تماما بقدر ما هما متعارضتان. فكلما كانت العدالة أكثر كانت الحرية أقلّ .... وكلما كانت الحرية أكثر .... ستكون هناك عدالة أقلّ". ويؤكد: "إننا نرى اليوم مستقبل المجتمع بطريقة مختلفة تماما عن تلك التى كنا بدأنا نرام بها فى ذلك الزمن. لقد توصلنا إلى اقتناع بأن المجتمع سيتطور إلى عالم مُدار بالكامل" ... "لقد كانت هذه هى الطريقة التى انتهت بها نظريتنا الجديدة إلى عدم النضال بعد الآن فى سبيل الثورة" .... "ستقود الثورة فى بلدان الغرب أيضا إلى شكل جديد للإرهاب، إلى وضع جديد مرعب". ولا يبقى سوى صون استقلال الفرد وكذلك صون العقلية اللاهوتية: "المعتقدات ينبغى أن تبقى، ليس كعقائد، بل فقط كتعبير عن حنين. لأننا ينبغى أن يربطنا جميعا حنين أن لا يكون هذا الذى يحدث فى العالم، الرعب والظلم، الكلمة الأخيرة فيه، بل أن توجد كلمة أخرى، وهذا هو ما نؤكده لأنفسنا فيما نسميه بالدين".

وفى تناولهما للنظرية النقدية "اليوم"، يؤكد المفكران الفرنسيان فيرى ورينو أن العقلنة صار يجرى فهمها على أنها "ميل ملازم لتطور البشرية"، كما أنها لم تعد تحريرية بل صارت استعبادية. وبالتخلى عن الثورة والتحويل الثورى للواقع وعن "الآمال البعيدة المجردة" لا يبقى سوى الانغلاق داخل الأوضاع السائدة والحفاظ ضمن نطاقها على ما لا يزال إيجابيا: على استقلال الفرد وعلى بُعْدٍ دينىّ للوعى من خلال "فصل الدين عن العقائدية" ... "وبإدخال الشك فيه، من أجل إنقاذه، يجرى الحفاظ على العقلية اللاهوتية"، والأهم كما يرى هذان المفكران "التخلى الكلى عن المهام الثورية المكونة للماركسية الأصلية للنظرية النقدية".

لسنا إذن إزاء تطور بل نحن إزاء قطيعة بين النظريتين الأصلية والجديدة. وإذا كان هوركهايمر هو المفكر المخضرم للنظريتين، فإن هابرماس يبدأ مع القطيعة، مع النظرية الجديدة.

ولتطابق مواقفه فى كثير من الأحيان فيما يتعلق بالأحداث الجارية مع أفكار الإدارة الأمريكية وحلف الأطلنطى، يدين كثيرون هابرماس ويعتبرون مواقفه السياسية نابعة مباشرة من تصوراته النظرية أىْ من النظرية النقدية الجديدة. فقد أيّد هابرماس حرب الخليج فى ١٩٩١ وفسّر موقفه بأن احتلال الكويت كان انتهاكا للقانون الدولى وبأن صدام هدد إسرائيل بالحرب الكيميائية، كما أيّد تدخل حلف الأطلنطى ضد صربيا فى ١٩٩٩ لأن "المجتمع الدولى يجب أن يكون قادرا على القيام حتى بعمل عسكرى، بعد استنفاد كل الخيارات الأخرى"، ويصل أولريش ريپّيرت Ulrich Rippert فى مقال له (٥ يونيو ١٩٩٩) إلى حد القول إن النظرية النقدية تعمل كنظرية حرب انطلاقا من موقف هابرماس من حرب البلقان ويضم هابرماس إلى قائمة أولئك الذين كانوا يحتجون ضد حرب ڤييتنام قبل أن يرتدُّوا ومنهم يوشكا فيشر Joschka Fischer الراديكالى الفرانكفورتى السابق ووزير خارجية ألمانيا إلى وقت قريب. وقد رأى هابرماس أن حرب البلقان التى تهدف إلى فرض السلام بإقرار من المجتمع الدولى (حتى بدون تفويض الأمم المتحدة) تمثل "خطوة على الطريق من القانون الدولى الكلاسيكى للأمم إلى القانون العالمى (الكوزموپوليتانى) لمجتمع مدنى عالمى"، ويسخر ريپّيرت من هابرماس قائلا إنه يريد أن يجعلنا نعتقد أن "إرهاب الناتو سوف ينتج مجتمعا مدنيا عالميا ديمقراطيا"، وينتهى إلى أن هذه المواقف السياسية لهابرماس تنبع بصورة مباشرة من تصوراته النظرية. على أننى لا أميل إلى مثل هذا الربط المباشر، وعلى سبيل المثال كيف نفسر ضمن هذا الإطار عدم

رضى هابرماس عن الحرب على العراق فى مقال له فى ١٧ أبريل ٢٠٠٣ (فرانكفورت الجمانيه تسايتونج) وإنْ كان شرطه الوحيد فى ١٦ ديسمبر ٢٠٠٢ لحرب ضد العراق هو "تفويض الأمم المتحدة" مع دعوته الحارة إلى استنفاد كل الوسائل الأخرى قبل اللجوء إلى الحرب؟

على أنه لا شك فى أن هابرماس مفكر كبير يحتاج إلى جهود ضخمة لاستيعاب فكره بضخامة حجمه وعمقه وتعقيده. ويطالب المفكران الفرنسيان فيرى ورينو بأنْ "يجرى الإقرار بأنه من الخصوبة بمكان من الناحية الفلسفية القيام بإعادة فتح ملف المدرسة لنرى كيف تناول أدورنو، ثم (بعد موت هوركهايمر) هابرماس، المشكلات التى خلّفها هوركهايمر" ويريان "أن المسائل التى طرحها هوركهايمر الأحدث ... ترفع الماركسية حقا إلى مستوى مشكلاتها الحقيقية"، أىْ إذا استطاعت الماركسية استيعاب وحلّ تلك المشكلات بصورة حقيقية.

على أن الإشكالية الخاصة بعلاقة النظرية النقدية فى طبعتها الجديدة بنظرية الثلاثينات توجب هنا تركيزا على نوع النقد الذى نجده عند هابرماس وقد يكفى مثال أو مثالان لتوضيح ذلك.

عند تطبيقه لنظرية الفعل التواصلى فى دراسة رئيسية عن القانون (الوقائع والقواعد المعيارية Facts and Norms ١٩٩٠) على مشكلة كيف يكتسب القانون الشرعية، يرفض هابرماس اللجوء إلى التماسك الشكلى للنسق القانونى لصالح إرساء أسس القانون فى صميم العقلانية التواصلية أىْ أن يستمدّ القانون قوته وشرعيته من السماح لكل المصالح بأن تعبر عن نفسها فى أساسه وتأويله. إنه إذن نقد ينطلق من العمل على "تصالح" ... "كل المصالح" وليس نقدا على أساس مصلحة ترتبط بقوى اجتماعية تقدمية أو ثورية غايتها المجتمع العادل حقا على أنقاض المجتمع السائد الذى لا يمكن أن يكون مجتمع كل المصالح بل هو مجتمع البؤس والظلم والرعب لمصلحة طبقات سائدة بعينها.

والحقيقة أن مناهج وتصنيفات وأنساق هابرماس لا يمكن أن تتحول إلى نظرية نقدية بالمعنى المقصود لمجرد وضع الاسم الرنان للنقد عليها مع الربط المباشر لهذا النقد مع كل المصالح.

مثال آخر: يميز هابرماس ثلاثة مجالات معرفية أصلية عامة تولد فيها المصلحة البشرية المعرفة، وتحدد هذه المجالات المقولات المتصلة بما نفسره كمعرفة وتحدد أيضا أسلوب اكتشاف المعرفة وما إذا كانت حقيقية، كما

تحدد المصالح المعرفية، وهى قائمة فى مختلف مظاهر الوجود الاجتماعى ١: معرفة العمل work: طريقة سيطرة الإنسان على بيئته، وهذا العمل هو الفعل الأداتى. وتقوم المعرفة هنا على الاستقصاء التجريبى (الإمپيريقى) وتحكمه قواعد تقنية. ويتميز هذا المجال بالعلوم التجريبية-التحليلية التى تستخدم النظريات الاستدلالية؛ مثلا: الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا يصنفها هابرماس باعتبارها تنتمى إلى نطاق العمل ٢: المعرفة العملية practical أو المتعلقة بالممارسة. ويخص هذا المجال التواصل الاجتماعى الإنسانى أو "الفعل التواصلى communicative action" وتنتمى إليه فروع المعرفة التاريخية والتأويلية، ويصنف هابرماس العلم الاجتماعى الوصفى والتاريخ وعلم الجمال والقانون إلخ.. على انها تنتمى إلى هذا المجال العملى ٣: المعرفة التحررية: التحرر من القوى الليبيدية والمؤسسية والبيئية التى تقيد خياراتنا وسيطرتنا العقلانية على حياتنا. وهى قوى خارج نطاق السيطرة البشرية (التشيؤ). والوعى الذاتى النقدى محرّر بمعنى أنه على الأقل يدرك المرء الأسباب الحقيقية لمشكلاته. وهنا يتم اكتساب المعرفة من خلال تحرير الذات عبر التأمل الذى يفضى إلى وعى متحول، والأمثلة وفقا لهابرماس: العلوم النقدية التى تشمل النظرية النسوية والتحليل النفسى ونقد الأيديولوچية.

فهل ترك الخارج الاجتماعى التاريخى الذى ينفخ الحياة فى كل نظرية المكان لهذا الوعى الذاتى النقدى المحرّر عبر التأمل؟ وهل تنتهى نظرية نقد النسق إلى بناء الأنساق وإقفال النسق مع إضافة عنصر هامشى يتمثل فى النقد المحرّر للذات عبر التأمل أو الدِّين أو اللاهوت أو الحنين؟!

---

١) هذا المقال مكتوب أصلا بمناسبة ندوة عن يرجن هابرماس منذ فترة.

٢) فيل سليتر: مدرسة فرانكفورت: نشأتها ومغزاها . وجهة نظر ماركسية، ترجمة خليل كلفت، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٠، الطبعة الثانية ٢٠٠٤.

٣) انظر الترجمة العربية: ماكس هوركهايمر: العقل والثورة. هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية، ترجمة الدكتور فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩.

٤) Max Horkheimer: Théorie Critique, Payot, Paris, 1978.

٥) المصدر نفسه.

قصائد من سركون بولس

الغريب في الوطن وفي المنفى



إعداد وتقديم

أشرف يوسف

سركون بولص يغادر «مدينة أين»

يموتون تباعا في مدن الآخرين، كعادة شعراء العراق العظام الموصولين بنهرين. وها هو سركون بولص الذي قد نخاله إسما لقديس، يعلن من مستشفى في برلين أنه مل الوصول إلى مدينته الشعرية الأولى - مدينة أين - لأن بدر شاكر السياب عرف منذ البداية أن الأشياء التي يمكن أن نحبها، قليلة.

من مدينة إلى أخرى، عبر سركون بولص حاملاً فانوس الشعر الذى أتاه مبكراً فى مدينته العراقية (كركوك)، التى كانت بوابة لنفسها فقط كعادة المدن الصغيرة، فكتب أول سطوره الشعرية عن صياد، وظلت فكرة الصيد مرتبطة بمفهوم الشاعر لديه، الشاعر هو المخلوق الذى يخرج إلى العالم وفى نيته أن يصطاد سمكة الأبدية، وعليه (أى الشاعر) أن يخلق شبكته (أى القصيدة) وهذا عمل يستغرق طيلة الحياة على حد تعبيره فى حوارله.

فى الستينيات غادر كركوك متوجهاً إلى بغداد بهدف البحث عن ثورة حسية على تقنيات وأساليب الشعر فى تلك الفترة، وبعد ما رفض تعيينه فى وكالة الأنباء العراقية لأنه آشورى، عبر بولص الصحراء ماشياً على قدميه حتى وصل إلى بيروت أواخر (١٩٦٧م). وهناك فى مدينة الشعراء تعرف على مجلة شعر اللبنانية، ولعب دوراً أساسياً فى تحريرها، خاصة فى مجال ترجمة الشعر الأمريكى بوجهيه الاحتجاجى والتجديدى. كما نشر ترجمته لكتاب (يوميات فى السجن) لهوشة منه (دار النهار، بيروت ١٩٦٨).

تأثراً بترجماته العديدة للشعر الأمريكى آنذاك، انتقل بولص منذ (١٩٦٩)، إلى سان فرانسكو، موطن حركة الحداثة فى أمريكا، حيث برز - آلن جنسبرغ ، وجاك كيرواك، ووليم بوروز - (جيل البيتنكس) جيل الصخب، أو الجيل الطوباوى، عبر كتابة حافلة بالمخدرات واليوغا والقصائد التبشيرية.

سركون بولص شاعر من نوع آخر، كما يصف نفسه.. شاعر تخلى عن كثير مما كتبه.. لم يهتم بالتأريخ والأرشفة لكثير من قصائده التى نشرت فى مجلتى مواقف وشعر، والتى يمكن أن تكون أكثر من



كتاب إذا تم جمعها.. لكنه لم يفكر فى ذلك على الإطلاق كقطيعة مطلقة مع القصيدة الموزونة كما كان يكتبها جيل الرواد..

ولأن الشعر بالنسبة له ليس مجرد ملء صفحات كتاب .. بل سحر وحاجة عظيمة ومخيفة فى آنٍ.. لهذا السبب لم يترك لنا الشاعر الستينى سوى خمس مجموعات شعرية، لا تشبه كتابة أحد سوى سركون بولص، بنى خلالها عالماً خاصاً به.. عالماً مختلفاً فى تقاسيمه ولغته وفى تجربته التى يستخلص منها تلك الإيقاعات والتقاسيم التى كان يحرضنا عبرها أن نهجر الشعر ونطارد النساء بهمة أكثر.. وداعاً سركون بولص.

أشرف يوسف

أدب ونقد

بستان الأشورى المتقاعد

النجوم تنطفئ فوق سقوف كركوك وتلقى
الأفلاك برماحها العمياء، إلى آبار النفط المشتعلة
فى الهواء، إلى كلب ينبح فى الليل، مقيداً إلى المزراب، حزناً؟
أو رعباً أو ندماً، وضفادع تجثم على أعراشها الآسنة
فى بستان مهجور عندما
تشق حجاب الليل صرخة مقهورة، إنه.. الأشورى المتقاعد يقلع ضرسه
المنخور بخيط مشمع يربطه إلى أكرة الباب
ثم يرفس الباب بكل قواه مترنحاً
وهو يئن، مغمض العينين، إلى الوراء.

تحولات الرجل العادى

أنا فى النهار رجل عادى
يؤدى واجباته العادية دون أن يشتكى
كأى خروف فى القطيع، لكننى فى الليل
نسر يعتلى الهضبة
وفريستى ترتاح تحت مخالبى.

الشيوخ فى الصين

ما أدهى
الشيوخ فى الصين

(رايت هذا
فى فيلم
وثائقى عن تلك البلاد)
انهم
هواة
الطيور الأسيرة
يأخذون اقفاصها
كل صباح إلى المتنزه العام
وما ان يعلقوا
الكنارى
فى شجرة
حتى
يخيل إليه
انه حر اخيراً
فيبدأ بالغناء ..
هكذا
يطرب الشيوخ فى الصين
دون تكاليف
كبيرة.

انتظرناك

قد يكون انك أصم لا تسمع شيئاً
قد يكون انك أعمى لا ترانا، لعل وقتك لا يكفى
ربما قتلت فى الطريق، ربما كنت تموت
لكننا انتظرناك بما يكفى -
كم مرة سمعنا المفتاح يدور وقلنا انك اتيت
لكنك لم تأت..

قال الصمت

-١-

الانتظار وملفّاته التى لا شىء فيها، الرمل الذى لا يريد أثراً لقدم، والدم الذى يبنى مدناً لا نراها. الطقس الذى ليس مناخاً ، الراية الخفاقة على أعتاب متاهتها - يعرفنى السائر فى الظلام، وأنت ، تعرفنى. من طفح كيله، من حاله بالويل، يعرفنى. هذا أنا، يسموننى الصمت. أنا الصمت.

-٢-

هناك نقطة يصعب حقاً تجاوزها حيث الصمت وحده يلمّع نقود المرابى: العالم نهر وأنا فى قاعه أمشى، على ركام جماجمه العالى. فى ذلك المسقط من حتفى - لا الطبال المتحمس يزعجنى ، ولا نافخ المزمار يستدر انتباهى..

تقرير من الجبهة

أنا جندى
أنام
خلف المتاريس
حالماً بزوجتى
وبيتى
لا
بوجه عدوى
البائس
إذ
يموت.



مغامرة الفتى الهارب من القريـة

اسرتنى شمس الظهيرة
ثم أطلق الحالم سراحى..
أطلقنى فى الظلام باتجاه الحقول ثانية
حيث ينام أبى
فى بستانه المهجور، لأزور امى
وأسلم على إخوتى
لكن اخوتى
تشردوا فى الحروب
وأمى لم تكن فى البيت، وبيتنا لم يكن هناك.

اتى الليل
ونفس الضفادع تنق حالمة على حافة البئر
تحت نفس النارنجة التى استسلمت لملاطفات القمر.

آتى الليل
ليل الضفادع وجنة الجنادب
سَورتى الطافحة فى فراش استمنائى
على فخذى بنت أرسلت عينيها إلى البعيد
إذا ما طرت بلا أجنحة ، وطاردت شبح الملاك.
عبرت بى كتائب مقهورة تسحب راياتها
فى الرمال، دعتنى إالى كهفها ساحرة
تخدش ذراعيها بأظافرها الطويلة.

سير خبيثة فى العشب
لن يقرا احد أياً من تفاصيلها ،
أعراس الفراشات فى عواصم الندى، وللديدان تحت الأرض
ولائمها ، للصقور حروبها فى الهواء!

نادتنى الأشجار لأنام
وفى حلمى وجدت باباً بين الغابة والطريق
حيث جلست على صخرة لأستريح
وألقى نظرة أخيرة ورائى.

كنت ظامئاً أحلم بالألق الأسير فى زجاجات الشراب
وامرأة نائمة قرب سراجها فى باب المدينة
فألقيت بحملى الخفيف على كتفى
وتبعت ضوء السراج.

شاى مع مؤيد الراوى

فى مقهى تركى ببرلين بعد سقوط الجدار

أمامنا علب السجائر (تلك الذخيرة)
من حولنا لغط المهاجرين ، صفق الدومينو المتتالى
على رخام الموائد ، ضوضاء كانت أليفة ذات يوم ربما
انبثقت منها مرة أخرى
وسط الدخان، كلمة ولدت هناك ولا تريد أن تموت هنا
أن لم نقلها نحن، من يقولها
ومن نحن إن لم نقلها..

لا عن الذى صار وكان، كيف يصير
يكون، بل عن هذه الملعقة المدفونة فى السكر
وعن هذا الفنجان. لا عن الجدار الذى يبيعون بقاياه
فى ،تشيك - بوينت تشارلى، حيث كانوا يتبادلون
الجواسيس وأسرار الشرق والغرب بالأمس،
بل عن هذه الجدارية التى تواجهنا الآن
بأجساد حوريات من أيام ،الباب العالى،

يستلقين حالمات فى قوارب اللذة
على نهر شربه التاريخ
جرعة واحدة
لنقل أننا رأينا جدراناً كثيرة
كيف تعلو تنهار، كيف ترقص ذرات التراب
تحت حوافر مهرة المغولى فى كل مكان، كيف يضحك
"النصر" قليلاً
ضحكته البلهاء فى مرآة الخسارة قبل أن تنكسر
وتملأ كسورُها العالم، حيث نسير
ونلتقى فى كل مرة

طرق مختلفة إلى روما

ها هو سيد بخيل
يحتفظ لنفسه فى بستانه
بتلك الكمثرات الناضجة الجميلة
باشو: "طرقات ضيقة فى الشمال البعيد".

الكفالات لم تكن كلها أمينة، كل الطرقات
لم تؤد إلى روما.. لا، لم تؤد كلها إلى روما.

بعد أن اكتشفنا السم فى الشراب
وانتهت حفلة المسوخ كما بدأت بشكلية ساخرة.

هجرنا عشيقتنا التى لا تتوب عن غدرها
وكان علينا أن نتخلى حتى عن أشيائنا الأثيرة، القليلة
لأى قيصر قروى له عددٌ كافٍ من الجنود.

لذلك يا سيد الربح والخسارات
لذلك.

لذلك أيها المخلوق المثابر
والمزايد بالمضاريات اليومية التى ترج السوق

لذلك أيها القرد المدرب الذى لا يكف عن إغوائى
بتجريب حظى الأخير والرهان ثانية

على فرس قد تكون هى الرابحة لعل وعسى-
نكاية بحتمية التقاويم التى تتبعها البقية

تنكيلاً بهذا الشىء الذى تعبده، باسم رب لن تعرفه أبداً:
لا تداعب كيس مرارتى، لا تستغل طيبتى

لا تراوغ نظرتى المستقيمة:
أنا عار تماماً بعد أن خسرت كل شىء

ولست ذاهباً إلى روما فروما ليست مدينتى!
أنا عارٍ وها هى يدى، إنها فارغةٌ

يمكنك أن تبصق فيها الحقيقة:
هذا الدولار الملوث من كيس سيدك البخيل.

بعد القيامة..

(مرثية إلى الأحياء)

ستذكر كيف كان المذيع
ينق بالأخبار كالضفدع فى كهفه الشفاف

ويطلق فقاعات الموت من فمه
متشدقاً عن مزايا
التكنولوجيا
فى صنع الأسلحة الفتاكة
بينما ترى التاريخ فى عينيه الفارغتين يدمى
ونهر الدم يجرى..

ستذكر ولن تنسى
ولن تريد أن ترى ما تراه
ستذكر قوائم إحصاءاته السهلة الجريان
على زجاج الكومبيوترات
وسوف تلاحظ كيف يحاذر أن يقول
كم أما وطفلاً من بلادك
يموت فى كل غارة

ستذكر الألوان، والإضاءة القوية، والمكياج الثقيل
أنك لن تنسى
بريق النشوة الخلوط بالامتعاض حين سرى
فى عين بائع السلاح الاشكنازى بينما هو يدعو مجدداً
إلى تصعيد المقتلة
ويحذر من التهاون فى قصف المدن العراقية
سواء فى الليل أو النهار..

لن تنسى الدلائل والحركات
أنت الذى حلمت فى كل شارع بالقيامة
وسبرت العار فى كل وجه..
ستذكر أم الأربع والأربعين
وكيف تسعى!

ستسمع محاضرة الجامعى المأجور، وتلمح وجه
اليربوع المداجى..



وتقابل وكيل العنكبوت
فى ركن من قاعة المؤامرات.

ستذكر عينى الذبابة
التى لا تبرح عرشها فى بيت الخلاء!

صفرٌ لهذا التاريخ.. لينته القرن العشرون
لتسقط الصخرة على رأس الأفعى.
ستذكر الكلمات
وكيف تباع فى كل سوقٍ ومبغى وجريدة.
راغبون كلهم، يهوذا منا كما يبدو..
كليوباترا ترنّق مرآتها
بانتظار القيصر
والثعبان يقبع فى سلته املاً
كأنه سقط لتوه من باب سرى فى التوراة

(أسدَ التراب-
كان يسميه العراقيون القدامى!)

لتسترجع تكشيرة النصر والابتهاج
بموت الأبرياء فى وجه المطية البلهاء
عندما جاءت إلى واشنطن كممسحة للزيارة
ستذكر كيف استقبلها سيدها قائد المرتزقة
ونظرته الأخرى تقول
ها هو الأعرابى الطيب الذى
نصبناه لخدمتنا هناك.. انه وفى
يحب التقدم، ويريد أن يشترى منا بعض الحضارة.

لذلك سنعلمه كيف يستعمل الكومبيوتر
للتفريق بين الكمثرى والبراز!

لن تنسى نظرته الأخرى، وأن هذا ما تقول.
كيف تزدحم اللحظة بثقل العالم المقتول
لحظة الألم المتأصل فى قلب الساعة المقهورة
حين يسبح كل معنى
فى بركة من دمه، صفرٌ له..
ستنسى ما يهذر به لسانه الجسور
لتذكر ما ينكره قلبه الجبان:
لتسقط الصخرة..

ستذكر الأخاديد
على كل شاشة بذيئة فى الغرب
عندما تبقر مدن الطفولة، والجسور عندما تتدلى
كأضلاع رب قتيل فوق دجلة والفرات
ولن تنسى..

قال المذيع أنه يتوقع سقوط المطر
فحلمت فى تلك الليلة بالطوفان.

شباط - نيسان ١٩٩١ سان فرانسيسكو

مرثية إلى عمر بن أبى ربيعة

قد أصف نهدها
حلمتها الوردية وكيف تشف فى النور القوى
نارية كالزبيبة أو تمر الدين
قد أكتب عن نمش يغطى كتفيها
كظلال قوافل من النمل
تعبر صحراء من الصوان
عندما تستيقظ فى سريرى
أو سريرها ، عند الظهيرة أو فى الضحى

وليس أبداً فى الصباح..
لكن آخرين
أكثر جدارة منى
تغنوا بهذا ، وأجادوا -
نثروا أسرارها تحت كل قافية
حباً ذهبياً لدجاجة سحرية، هم الذين خبروا
الرغبة بارتعاشى اليتامى
فأشعلت على طرف اللسان آية
عابرة ومدت لهم جسراً
إلى النسيان ، بالوهيج-
بكل آهة أفلتت شاكية من فم
وكل ما أتوا من البراعة، متوسلين آلة الكلام
ليسكروها فترضى
بصورة العالم كما رأوها وتأتى
فرساً، لينة، فى النهاية..
لكن ها هى عاشقة وجدت
حتى قبل أن أحسن النطق باسمها، سريرى
أزاحت بطانيتى بيد خبيرة ثم دعتنى
كمن ينازل خصماً، عبر نهر، بعينيه.
أين منى
تلك الأسرار يا ابن أبى ربيعة
أين منى ذاك المديح
إن كانت من أرفعه إليها
كما الذئبة بأوجاعها تغريد الكنارى
أفسدت مطامحى فى إغوائها بمهل، وعلى رويتى
حتى يصيبها مس، وتعرف مجد الدوار..
تقول ، حدثنى. حدثنى عن القلب والحشاشة. حدثنى بالروح وأخبارها
خبرنى بما كتبوا، أولئك التيوس، وصف لى باختصار
ولكن باختصار ، طرفاً من تلك المجاعة: صف لى!
ثم إن أقمتَ البرهان قاطعاً وأقنعتنى

بأن الحب قد ينبو مقدار انملةٍ عن مرامه
فليبطئ بنا الزمن ويمض على وتيرته المعتادة كما كان
ولك ان تجهز أنذاك على جموحى
وتطعن بهذا القلم المستأسد
هاكه! جسدى.

أمسيات نموذجية

عد من وظيفة مملة متمهلا فى شوارع مسائية صاخبة إلى شقتك فى حى من أحياء اثينا واجلس امام نافذة مفتوحة على مصراعيها تاركاً لجبهتك الساخنة ان يبردها النسيم الآتى من خرائب البارثينون القريبة حيث تعشش الاف الزرازير صارخة فى الغروب بحماس لا يكل قبل ان تنام..

ضع يدك حول كأس البيرة ومن إحدى الشرفات حيث تسهر ارملة يونانية وحيدة، دع صوت ماريا كالاس عندما تغنى أوبرا لروسينى يأتيك من وراء القبر، صاعداً نحو النجوم على شكل حبال من اللؤلؤ أو الفقاعات تكاد تتابعها بعينيك الحالمتين حتى أطراف قبة اللازورد الغامض المتلاشى فى الفضاء، واعلم أنذاك انك تحيا.

تطورات يومية

بدأت اقول فى التلفون للأصوات التى تحادثنى إناء الليل أحياناً من مسافات بعيدة (صديق ساهر فى قارة أخرى، عاشقة من الماضى) - بدأت اقول لهم ما اقوله لنفسى.. كيف أن الحياة هذه الراقصة الهمجية بدأت تقشر نفسها بمحض اختيارها.

اخيراً، أمامى كراقصة الستربتيز السكرانة فى الملهى - بطنها تحت الأضواء خارطة ملأى بالرفوءات، وثديها يتدلى متعباً من ايامه بعد أن أرضع الكثيرين.

ضحكات المهرج تحزننى وتجعلنى أرثى لجمهوره، كلام السياسى يبدو عارياً كأن غصناً جردته من لحائه يد سريعة، وموحشة تبدو لعينى

القاعة المضاءة المأهولة.

اميز على كل شاشة سلطة الأكذوبة. وفى مكان المنصة، ارى خشبة جاهزة للصلب.

حدث فى طنجة

فى إحدى حانات طنجة
قال البارمان إن له كلباً لا يكذب
(كنا نتحدث ، كما يبدو، عن الكلاب)
فصفّر محمد شكرى ملتفتاً إلى الوراء

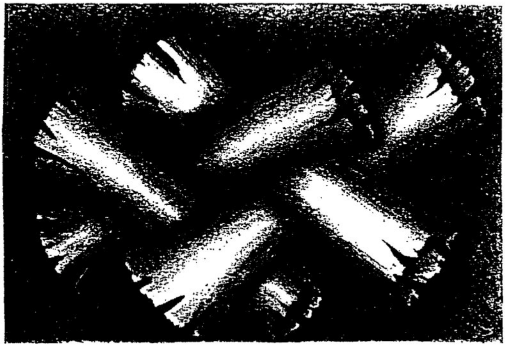
وإذا بثلاثة رجال يرتدون الجلابيات
يدخلون على الفور، كأنهم نودوا ، من الباب..

الابتسامة

عاملة المقهى اللندنية ذات الحركات السينمائية المفتعلة ولكن المثيرة، تخدم الجميع أطباقاً عامرة من تمارينها فى الغنج أمام المرآة، إلاى وأصدقائى. فى محيط نظراتنا الملهمة إلى نهديها الناضجين، يحدث شىء للابتسامة: تختصر بسرعة.
بدءاً من زاوية فى فمها المنفرج، الأبىّ ولكن الموحى فى نفس الوقت بقدرة كامنة على البذخ حتى االعبودية، ترفرف قليلاً، أشبه بفراشة طعنتها إبرة، ثم لا تلبث أن تنسى حتى الرفيف، وهذا هو سر ارتباكها: ممارسة الحب بالعيون فن معقد، وهو وقف على الشرق.

إلى زائر بعد القيامة

إن جئت لتطرق فى آخر ليل التاريخ على الباب، وقد نام الجلادون
على أشلاء ضحاياهم
إن جئت أخيراً
لتحقق حلم التعساء المجروحين



بآلائك

بعد نزوح الطوفان

وآخر صرخات الحرب..

وإن فتحت لك حواءٌ

تفرك ناعسةً عينيها

فأزح حواء إلى جانب

واركل بحذائك

(واصب!)

رأس الثعبان

ليعود إلى كهف التوراة على عجل

ثم أغرز عقب السيجارة

فى شفتى آدم

واسأل هذا المخلوق لماذا

وأبدأ بالإستجواب..

تحيـــة

إبراهيم فتحى:
الأسد فى شيخوخته
وشيخ النقاد

فتحى إمبابى

قرأ المخطوطة أعداد كبيرة من أصدقاء أعرفهم ولا أعرفهم وتلقيت ثناء وتلقيت توبيخا ثم بقى الامتحان العسير، عندما طلبت الصديقة العزيزة شوقية الكردى أن أعطى المخطوطة للأستاذ إبراهيم فتحى. كان امتحاناً عسيرا حتى أن امتحان بكالوريوس الهندسة جامعة عين شمس أسهل على من دخول امتحان إبراهيم فتحى. وخاصة أنه فى ذلك الوقت عنيف مشاكس مقاتل لاذع اللسان.

ولن أنسى وهو يعبر عن إعجابه الشديد، بالنص كان بالنسبة لى هذا صك اعتراف بى ككاتب يتعين عليه أن يبذل المزيد والمزيد، فجاءت رواية نهر السماء وكان أول من قرأها، وشرفت بكلمته على الغلاف الخلفى للرواية.

ومنذ استطاع السادات حل مأزقه السياسى ناصب الثقافة العداء وقام على تجريف الحياة الثقافية، انتهى العصر الذى كان التعامل مع الإبداع الأدبى والفنى ينحصر فى قيمته الإبداعية ويحاكم طبقا لقيم إنسانية. حيث الثقافة والإبداع صراع بين شروط الحرية وسلطة الاستبداد، بين العدالة والاستغلال.

لقد حل قانون السوق الرخيص قانون المقابلة «لا شىء دون مقابل»

لحظات تاريخية:
أذكر يوم انهيت أول رواية لى وهى العرس، كان السؤال المهم الذى طرق رأسى هل أنا روائى؟

وتشتت النقد وراء اتجاهات شتى تراوحت بين الترويج للأدب العربى دون المصرى طلبا على الدولارات النفطية أو الانزلاق فى التبعية الرخيصة لأنظمة ما يسمى بجبهة الرفض القومية.

وفى أشد أوقات الظلام حلكة بقى هذا الأسد الرابض فى مكانه لا يتزحزح، قامة ناصعة البياض ترفض التواطؤ.. لا ينحنى لموجة الصحافة النفطية ومقاييسها المعادية للحياة وشروطها المنتجة للتخلف. ولم يفتح مع نظم البلدان القومية مجالا لحسابات سياسية تسدد بخطابات تمتلئ بالأموال، وداخل الوطن لم يساوم وعندما تعامل مع مؤسسات الدولة تعامل بندية.

بقى شيخ النقاد إبراهيم فتحى لا يبخل على الأدباء والشعراء كبار كانوا أو فى مطلع تجاربهم الإبداعية بالمساندة والدعم فى المحافل والندوات، لا يتنازل عن منهجه العلمى ولا يحرفه إرضاء لنزعة شخصية أو سياسية أو منافع مادية.

وكان الكاتب والمفكر الموسوعى المترجم والناقد الذى امتلك ناصية المنهج الماركسى، وقدرته التى تتسم بالجدل الخلاق على التحليل هذا الذى لم يوقعه فى أوهام المتحذلقين بآخر منتجات الثقافة الغربية.

وكان فى النهاية من أهم الشخصيات النقدية التى دعمت الأجيال الأدبية المتعاقبة من شعراء وكتاب القصة وكتاب الرواية. لهذا حاز احترام وتقدير وحب أجيال كاملة من الأدباء والشعراء.

ومنذ نهاية السبعينيات وحتى سنوات قليلة ظل إبراهيم فتحى بقامته الفكرية والثقافية والنقدية الهائلة، ولسانه اللاذع الخالى من الهوى. ناقد لمبدعين المقاهى والأرصفة، قدم الدعم والمساندة لكل الأجيال المتعاقبة من المبدعين ولايزال حتى هذه اللحظة.

خطاب إلى إبراهيم فتحى

أولا: الموقف من المؤسسة

لماذ لم تحتو المؤسسة هذا الأسد الشيخ

لأن النخبة الثقافية عندما دخلت المؤسسة أصبحت أمام خيارين

الأول: تحضر ومقرطة المؤسسة الثقافية الرسمية بإضفاء قيم الأنسنة

والحرية والمقرطة والتسامى على الوظيفة بحيث تصبح المؤسسة الثقافية قاطرة تقود المجتمع نحو التطور والتقدم والتحضر الإنسانى لمجتمع تسوده قيم المساواتية والعدالة والحرية.

الثانى: توظيف الثقافة لخدمة جهاز الدولة البيرقراطية وإخفاء الطابع القمعى والمكارثى للدولة والقائم على تحويل العلاقة بين المبدع والمؤسسة إلى علاقة السيد الاقطاعى بالتابع أو العبد أو ما يشبه علاقة الشاعر والأديب بالسلطان القائمة على ثانية المدح والمنح أوالذم والسيف. وقد تمكنت السياسة السابقة من سن هذه السياسة مجموعة من الملامح مثل عدم احترام المبدع ولا تقدير قيمته الاجتماعية والقيمية فى المجتمع بل عكفت على إذلاله وصنع علاقة قائمة على التمييز بين المبدعين والتكريس لمبدعين دون آخرين وعدم حصول المبدع على حقوقه إلا بالشحاذة وطرق أبواب المثقف البيرقراطى، ليس لأنه يستحقها ولكن لتكريس مفهوم التبعية أو الإذلال فى مقابل ظهور فئة من المستفيدين والمنتفعين والذين يؤدون دورهم فى تضليل المشهد العام، وهكذا وللأسف بدلا من أن يتحول الموقع المثقف الوظيفى فى المؤسسة الوظيفية إلى قاطرة للتحضر والتمدين أصبح حجرا ثقيلا يقود البيئة الثقافية إلى هوية فى مستنقع فاسد يدفع الإبداع ثمنه فى الغالب الأعم.

ثانيا: موقف النقد من الرواية

فى هذا الجحيم المعاش الذى يفتقد بصورة فاضحة لقيم العدالة والمساواة وتؤسس قواعده العامة على الخداع. تتحلق تلك الطبقة المسماة بالانتلجنسيا المصرية حول الرواية هذا الفن الساحر الذى تبدعه المخيلة البشرية عن آلامها ومعاناتها ولتجعل منه فردوساً تهرب إليه كى تخفف من آلامها وترى فى حياة أبطالها وشخوصها عالما موازيا يعبر عن محاولاتهم للخلاص من هذا العالم المقيت دليلا يدلهم على علامات مضيئة أو هذا وتوقها للخلاص. الآن ونحن نقترب من نهاية العقد الأول للألفية الثالثة تبدو مصر وكأنها قررت أن تكتب الرواية.

ورغم ذلك فليس من المستغرب أن ينظر إلى فن الرواية بتقدير خاص، فالرواية فن رفيع تلعب دورا رئيسيا فى تشكيل الشخصية الإنسانية، والوجدان الفردى والعام. ومن الحقائق الساطعة الأثر البالغ الأهمية الذى لعبته رواية القرن التاسع عشر فى أنسنة الرأسمالية الغربية المتوحشة، أما رواية مطلع القرن العشرين فقد لعبت الدور الرئيسى ربما بشكل يتجاوز ما لعبته الأحزاب والمفكرون والفلاسفة فى تبنى شباب العالم لفكر اليسار بأشكاله المختلفة. فهى المدرسة الأولى

للحرية والمعهد الذى يتعرف فيه المناضلون والمدافعون عن استقلال أوطانهم الباحثين عن عالم أكثر عدالة أكثر إنسانية نماذجهم البطولية الأولي أما رواية أمريكا اللاتينية فسوف ينظر لها دائماً بأنها ،رواية مقاومة الديكتاتوريات العسكرية، وسيكون لكتابها دور طليعى فى الكفاح من أجل استقلال أوطانهم وحلم الوحدة لأمريكا اللاتينية. وها هى تكريس للديمقراطية فيما سمى بالموجة الثالثة.

تتكون حلقة الإبداع من خمسة أجزاء (المبدع والنص ثم النشر والناشر، ثم النقد والناقد. ثم الإعلام والميديا. وأخيراً المتلقى.

وسأقف الآن عند الجزء الثالث من الحلقة هى النقد والنقاد.

تجفيف الرواية

أولا: التضليل

١ - المقولات المضللة (الرواية الكلاسيكية / جيل التسعينيات / الكتابة الجديدة/ الرواية الجديدة/ ما بعد الحداثة/ الرواية التشعبية والرواية الخطية)

٢ - سقوط المقولات الكبرى سقوط الأيديولوجيا.

٣- رواية صغيرة لقارئ ليس لديه وقت محدود الوعى يسيطر عليه التليفزيون.

٤- (كبح المخيلة) أكتب عن ما تعرفه ولا تتخيل ما لا تعرفه.

٥- رواية الذات التفاصيل اليومية رواية الجسد.

٦- إخراج تيار الواقعية بكل اتجاهاته من المشهد وشن حرب ضروس ضده.

ثانيا: التكريس (كتاب - كتابات)

ثالثا: انهيار المؤسسة الأكاديمية

رابعاً: الاستجابة للعميل: تغير قواعد ومفاهيم الطلبة على النقد من القيمة العلمية إلى القيمة المادية والمعنوية الذاتية (النفط - الأجندة الدولية - الاستلاب أمام المنهج العربى.

خامساً الكسل النقدى: وقوف النقد عند النص بمفرده معزولا عن ظواهره الإبداعية والاجتماعية.

سادسا: القراءة الوصفية مقابل القراءة المعيارية

سابعا: الأجندة الولاء: تكريس الموالين ونبذ المعارضين طبقاً

لأشكال متعددة من أنواع الولاء مثل الموالاة السياسية. الموالاة السياسية لوزير الثقافة . الموالاة لبعض المسئولين المثقفين البيرقراطين الموجودين على قمة الأجهزة أو يشغلون مناصب مهمة.

والنمط المروج له للرواية العربية الآن

● **احتقار أيديولوجية المقاومة**، والاحتقار هنا يشمل الجميع بلا استثناء يسار فى الماضى يمين (دينى) فى الحاضر

● **الجنس**: حتى ليبدو أن الجنس قد تحول إلى انحراف عصابى وبديل عقائدى حيث اللغة الجنسية الفجة مركز الانتباه والجذب لدى القارئ مما ينتهى إلى تفريغ للعالم الجمعى من إنسانيته.

● **المرأة**: نساء يعانين من فداحة المجتمع الذكورى القائم على الحرب والقتل والتدمير واحتقار المرأة واستغلالها واستعبادها (دعنا لا ننسى إنهم رجال (العرب) مهزومون بالقطع هزيمتهم فضائحية وتدعو للخجل وارتفاع رايات العار.

● **المبالغة**: فن قائم على المبالغة وتظهر المبالغة فى أهوال الحرب

● المبالغة فى اللغة الجنسية التى تتحول إلى تيمة متواصلة من الوصف لجسد المرأة ومناطق العمليات الجنسية فيه. والمبالغة فى تناول العمليات الجنسية حتى يتصاغر أمامه أدب البرنو فنواجه بأعضاء المرأة تلطمنا بلا توقف ودون اندماج عضوى يعبر عن احتياجات النص وضروراته الفنية.

إنه فن الخواء الروحى:

كان الصراع منذ سنوات يدور حول مفهوم الواقعية والحداثة وما بعدهما. الآن صار الصراع مكشوفاً أنه يدور حول تعتيم الدور الاجتماعى للرواية واقصاء دورها التاريخى والفعال من الوجدان الإنسانى وجعلها وعاء للبلاهة الفنية والركاكة الأسلوبية والعدمية والهوس والهيستريا الجنسية وموضوعاتها، وتعبير خطير عن النوازع العرقية والجنسية والطائفية.

كل ما هو معاكس للدور التاريخى لها.

أين النقد اليسارى المدافع عن الطبقات الفقيرة عن الوطن عن المنهج العلمى الصائب عن الحقوق الديمقراطية للمبدع عن حمايته ضد نعسف السلطة الاستبدادية.

ثلاثة كُتّاب والحرية

فتحى العشرى

ثلاثة كتاب يشتركون فى إعلاء حرية التعبير،الأول رجاء النقاش الكاتب الكبير الذى يسعى بالحب إلى إلقاء الضوء على نبض أدباء يضعهم فى المقدم.. والثانى طارق حجى رجل البترول الشهير الذى يسعى بالعقل إلى استشراف مستقبل المجتمع المصرى.. والثالث مجدى صابر السيناريست المعروف الذى يسعى بالكوميديا الساخرة إلى كشف عيوب مجتمعنا الحديث من خلال قصص وحكايات تراثنا المحفوظ..

الثلاثة يلتقون حول التركيز على العقل المصرى والعربى، وما الذى يعانى منه ، وما الذى يحتاج إليه، وما الذى يمكن أن يفعله من أجل التقدم والرقى فى وسط عالم يعتمد على العقل فى صنع حضارته الجديدة إلى جانب المقدمات الطبيعية والبشرية الأخرى.

(١)

الكتاب: أدباء فى المقدمة

المؤلف: رجاء النقاش

الناشر: هيئة قصور الثقافة

التاريخ: ٢٠٠٣

من حق الناقد أن يحب وأن يعشق أصدقاءه الكتّاب وكتّابه المفضلين، ولكن ليس من حقه أن يتغاضى عن أخطائهم، لأنه لابد أنه مدرك ولا يمكن أن تكون خافية عليه بدعوى أن «الحب أعمى» .. ولكن من حسن حظ الناقد الكبير رجاء النقاش أن الذين أحبهم هم على درجة عالية من التميز الأدبى والجمال الإنسانى، فمن الذى لا يحب الطيب صالح أديباً قديراً وإنساناً دمث الخلق، ومن الذى لا يحب أحمد عبد المعطى حجازى شاعراً مجدداً وإنساناً واضحاً وجلياً، ومن الذى لا يحب صلاح

جاهين فناناً متنوع المواهب وإنساناً طيب القلب نقى الروح، ومن الذى لا يحب محمد الفهد العيسى - من بين الذين يعرفونه - شاعراً أصيلاً وإنساناً شفافاً وساحراً؟!

ولما كان النقد اختياراً كما أنه مسئولية، ولما كان ناقدنا الكبير قد اختار فعلينا أن نحترم هذا الاختيار، دون أن يعنى ذلك حق الناقد فى أن يقلب المعايير جاعلاً من العيوب حسنات .. ومن حسن حظ ناقدنا القدير مرة أخرى أنه لم يفعل ذلك، بل اكتفى باستخلاص الحسنات وركز عليها وأضاءها بنوره ليصل بحبه إلى منزلته.

ففى كتابه «أدباء فى المقدمة» الصادر عن سلسلة «كتابات نقدية» العدد (١٣٤) يقدم رجاء النقاش دراسات حول الطيب صالح وأحمد عبد المعطى حجازى وصلاح جاهين ومحمد الفهد العيسى..

نقرأ المقدمة التى سبق للناقد نشرها مع رواية الأديب السودانى الطيب صالح «مريود» الصادرة عام ١٩٨٧ «وهى الجزء الثانى لرواية «بندرشاه» وفيهما تعبير عن مشاكل الإنسان الداخلية العميقة بواقعية بعيدة عن المباشرة.. صحيح أن الرواية نوع من الأحلام ولكنها أحلام تراكمت فى وجدان أمتنا ومجتمعنا جيلاً بعد جيل، أحلام تلمس الأسطورة الصوفية التى تعطى إتساعاً للدنيا وتضيف قدرات جديدة للإنسان تتمثل فى الإرادة الخلاقة التى هى جزء من إرادة الله على الأرض، هذه الإرادة ليست هى الطريق الوحيد لحل المشكلات، فالرضا العفيف المترفع وليس العاجز المخذول هو الذى يعضد الإرادة وبهما معاً يتحرك الإنسان برؤية قادرة على الحل.. ويعتبر الطيب صالح رائداً من رواد الأدب الروائى العربى بعد أن اهتدى بموهبته الرقيقة النبيلة العميقة إلى لغة روائية خاصة وهى لغة شعرية موسيقية تلعب دورها الأساسى الذى تلعبه اللغة عادة فى توصيل المعانى والأفكار والأحداث.. ويقترب هذا الرائد من «هيمنجواى» و«أنطوان دى سانت أكسوبرى» فيجمع بين قسوة الأول وحنان الثانى.. يقول الشيخ نصر الله ود. حبيب لبلال المؤذن فى رواية مريود «يا بلال أنت عبد الله كما أنا عبد الله، نحن أخوة فى شأنه الله. أنا وأنت مثل ذرات الغبار فى ملكوت الله عز وجل».. وهكذا يؤكد رجاء النقاش أن هذه الكلمات ما هى إلا قصيدة كاملة ممتعة للقلب والروح مثل هذه الكلمات أيضاً «طوبى لمن شهد صلاة الفجر فى المسجد على صوتك يا بلال، فوالله إن صوتك ليس من هذه الدنيا ولكنه نزل من السماء» .. ونتوقف عند تصوير الطيب صالح للنيل، فهو ليس نهراً ولكنه حياة بأكملها وكأنه يقول «من النهر جئنا وإلى النهر نعود» ففى النهر تتجسد الحياة بمعناها الواسع، بما فيها من حكمة وأسرار وغموض ووضوح ، ومن هذا النهر تنبع مياه الحكمة

الخالدة النبيلة.. أما المرأة عنده فهى جوهر الحياة الإنسانية إنها حافز للحياة وشعلة مدفونة فى الرماد، يرى لها القلب البصير وهيجاً ولهيباً يشتعل.. ولأن الكاتب فنان صاحب رأى ورؤية فهو يرى أن المرأة تمثل النظرة الإنسانية والفلسفة الحضارية، وهى نظرة يحملها فى وجدانه وعقله ويؤمن بها ويريد ان يبذرها فى الأرض العربية لتثمر فى قلوبنا وواقعنا أجمل الثمرات.. وأخيراً يرى رجاء النقاش أن الطيب صالح «قد نسج روايته من قماش سودانى إفريقى عربى، ومن هذا القماش المحلى القومى استطاع أن يكتب أدباً إنسانياً عالمياً»..

ونقرا المقدمة التى سبق للناقد نشرها مع ديوان الشاعر المصرى أحمد عبد المعطى حجازى مدينة بلا قلب الصادر عام ١٩٥٨ . وهو الديوان الأول للشاعر، وفيه تعبير عن الثورة ثورة ليست إزدراءاً وإنكاراً وإنها للرغبة الحادة فى النمو والتطور، الشاعر والثائر فى افكاره وآرائه والذى يحمل صورة دقيقة لملامح عصرنا وجيلنا، لا يقف بثورته عند الحدود الموضوعية الفكرية، بل هو أيضا صاحب ثورة فى المدرسة الحديثة فى الشعر التى اشترك فيها لويس عوض وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعلى أحمد باكثير وعبد الوهاب البياتى ثم صلاح عبد الصبور.. فقد أضاف العنصر الدرامى الذى يعطى القصيدة العربية أبعاداً جديدة ويجعل منها كائنا فنياً أكثر عمقاً وتوهجاً.. ويتمثل العنصر الدرامى فى التشخيصى - كما فى المسرح - والتصوير - كما فى السينما والحوار - كما فيهما معاً - الحوار بين شخصين (الديالوج) والحوار الذاتى بالمونولوج».. وهذا كله ما يشكل وحدة القصيدة أو الوحدة فى بناء القصيدة.. وبرغم ما يؤخذ على الشعر الجديد أنه أقرب إلى النثر بسبب ضعف موسيقاه لاعتماده على بحر شعرى واحد هو الرجز إلا ان هذا المأخذ يعد غاية الهدف منها التعبير عن حالة اجتماعية تتصل بالواقع ولا تحلق فى الخيال، ومن هنا استخدم الكلمات الشعبية.

ومع هذا فقد استخدم حجازى بحوراً أخرى إلى جانب الرجز مثل الرمل فى قصيدة العام السادس عشر والهزج فى «كان لى قلب» والكامل فى «لمن نغنى»..

ويذكر ناقدنا قول الزعيم لينين «لقد عرفت عن فرنسا من خلال روايات بلزاك أكثر مما عرفته عن طريق كتاب التاريخ، وهو يريد أن يقول «لقد عرفنا عن الناس فى مجتمعنا من خلال هذا الديوان أكثر مما عرفنا عن طريق كتب التاريخ».. فالديوان وثيقة تشهد على عصرنا وتصور جيلنا .. اما انه عمل فنى «عظيم» فإن العظمة لله وحده!

ونقرا المقدمة التى سبق للناقد نشرها فى ديوان شاعرنا المصرى

المتعدد الجوانب صلاح جاهين «عن القمر والطين» الصادر عام ١٩٦١ ، وهو الديوان الثانى للشاعر بعد «كلمة سلام» .. فناقدنا يعلل الظاهرة العامة للشعر قبل أن يحلل الديوان ذاته فهو يرى أن شعر الفصحى هو شعر الخاصة الذى إزدهر فى مجالس الملوك والأمراء منعزلاً مثلهم ، أما الشعر الشعبى فهو الذى يذوب فى وجدان الشعب، ويترعرع فى همومهم وأفراحهم .. وصلاح جاهين هو ذلك الشاعر الشعبى الذى استخدم لهجة الشعب وغنى معه وحزن معه.. ولعله عمل بحكمة سلفه الرومانى فرجيل «لنمشى ونحن نغنى يخف تعبنا من جراء السفر».

وهو ما ينطبق على الحياة برمتها، التى هى رحلة معاناة وجب تخفيفها بالغناء..

وكما كان عبد الله القديم هو خطيب الثورة العرابية، فإن جاهين أصبح هو شاعر الثورة الناصرية.

فى الديوان الأول يقول جاهين «رمى الشك صنعتى .. والصبر دا كارى».. وكان قد شرب الحزن من أستاذه بيرم التونسى ثم ورث الثورية من جده أحمد حلمى رئيس تحرير جريدة اللواء المعبرة عن فكر الزعيم مصطفى كامل، وإنحاز بعد ذلك للفلاحين متأثراً بوالده القاضى الذى انتصر على الإقطاعيين فى أزمة بهوت..

فى الديوان الثانى يقول «أسوان بنت بنوت.. المجد خاطبها

لها معاد مثبوت .. توفى حبايبها».

وكأنه يتغزل فى امرأة فيستطرد «قابلوا المكن بالحضن والزغاريد

عقبال ما تعمل زيه عمالنا».

وعن الطين يقول الشاعر «عينى عليكى سنين

مخى عليكى، أب

عبيت فى بطنى طين

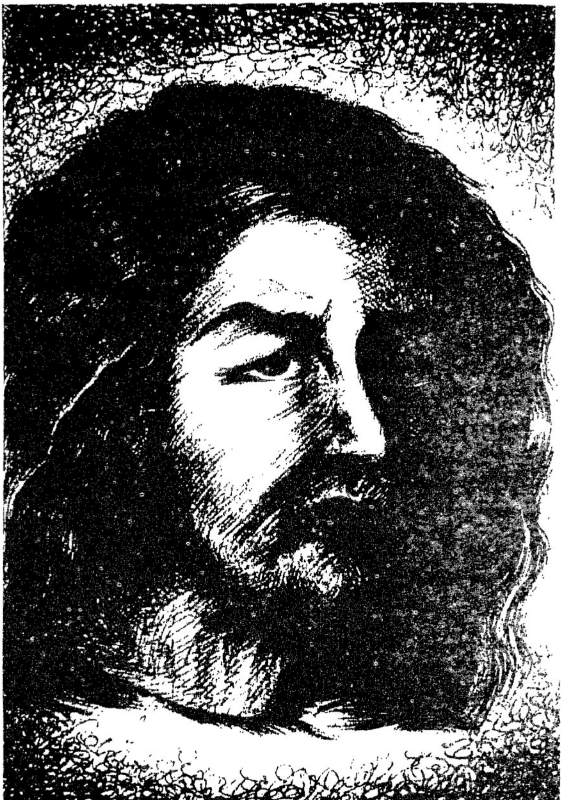
ولغيرى عبيت حب»

لكن الناقد لم يقدم لنا نموذجاً للقمر - بينما قدم نماذج لشعر جاهين الذى اختاره المطربون والمطربات للغناء، سواء الثورى أو العاطفى..

مثل «يا حلاوة الشعب وهو بيهتف باسم حبيبه».

و«أنا هنا يا ابن الحلال.. لا عايز جاه ولاكتر مال».

ويكشف الديوان بعد ذلك عن قيم فنية، فهو أول تعبير بما يسمى «الشعر الحر» ليحاكى بالعامية ما صاغه أسلافه المقربين بالفصحى من أمثال عبد الرحمن الشرقاوى ونازك الملائكة ولويس عوض .. وفعل مثلهم أيضا



بنقل اللغة المسرحية إلى شعر العامية حيث الاعتماد على الحوار ورسم الشخصيات .. كما استخدم الموسيقى كنغم خارجى للقصيدة إما بايقاع وحيد أو بموجات سريعة حتى تصل إلى مستوى الموسيقى السيمفونية حيث تتنوع الأنغام وتتداخل لتعبر عن العمق والتموج الواسع الامتداد مع تبنى روح «الموال» لتذكيرنا بشعبية المنطلق والهدف المميز بالنوح والشوق والأسى.. وفى النماذج التالية تبيان للبداية والتطور..

«ولد وبنت .. ولد وبنت
كل الجنينة ولد وبنت
خجلانه هيه.. ومستحيه
لكن هنيه».

«حضنت عودى يغنى
عود الحبيبة فتنى
أغنى غنوة حزينة
ولا ح تبعدها عنى»

«حبيت غزال غنيت له بالموال
صد الغزال ساق الدلال أهوال
غنيت له رصد
هجر بقصد
غنيت صبا
جافى
غنيت له بياتى».

«الريح تباريح جريح ما ينتهيله أنين».

ولعل چاهين فى هذا الديوان قد بدأ مده الثورى ، وإن جاءت البداية من الداخل ثم امتدت للوطن العربى.

يقول «عمان يا نقطة دم فوق الرمال».

ويقول «يا دم يا أحمر
ع الزرع الأخضر
أهل الجزاير بدروك
عشان تزدهر».

ويقول «والله زمان يا سلاحى

اشتقت لك فى كفاحى».

ويختتم رجاء النقاش تحليله لهذا الديوان بقوله «اسم هذا الديون هو تعبير عن المزيج الإنسانى، فهو تارة يمد إلى عالم شعرى نقى جميل ومرة يعود إلى حياة الناس بهمومهم ومتاعبهم وآمالهم».

وأخيراً نقرأ المقدمة التى سبق للناقد نشرها مع ديوان «الإبحار فى ليل الشجن» للشاعر السعودى محمد الفهد العيسى الصادر عام ١٩٨٠. والديوان يعلن عن تجربة خاصة، تجربة الروح التى تريد أن تتحرر من القيود وأن تنطلق وتطير أو تهاجر أو تبحر.. وهذا يتضح من عناوين القصائد مثل «إنسان بلا حدود» و«إبحار» كما تضم العناوين ألفاظ معبرة وموحية تؤكد معنى التحرر مثل الريح والسراب والسفر والشاطئ والمجداف والأعاصير والشراع ورقة الجناح والطيور .. وهو معجم يعبر عن الحركة لا السكون..

«الإبحار فى ليل الشجن» كلمات كلها تعبير عن الحالة الشعورية بحالة شعورية ، هو الوجع والضنى والقلق والهم والحزن.. كلمه الإبحار تطلبت كلمات أخرى مصاحبة لاستكمال الصورة مثل المجداف والشراع والإعصار والشاطئ والسيل والريح والسفينة والجزر والطوفان والفنار والقلوع.. فى قصيدته «دروب الضياع» يصرخ الشاعر

«ضياع .. ضياع
أيا نفسى أين دروب الأمل
دروب الخلاص
دروب الضياء
لتخرس صوت العويل الجبان
وتجتث بالفجر ليل الحذر
أفكر
أين الصياح
وأمضى»

ويتمسك الشاعر بالتحدى والمواجهة تعبيراً عن الفخر بالنفس:

«طاولتنى الأمواج عنفاً ولكن
حطمتها على الشواطئ صخورى
داهمتنى الرياح عصفاً هجيراً
فتلاشت من لفح وهج سعيرى».

وهو ما يوضح لغة «الذات» عند الشاعر تعبيراً عن الشخصية العربية.. صحيح أن الديوان يضم عدداً من القصائد ولكنها تشكل جميعاً قصيدة واحدة أشبه بالسيمفونية التى تتكون من عدة حركات وأنغام تعلو مرة وتهدأ مرة، تقتحم مرة وتهمس مرة، بوحدة روحية..

«ضاع بين أضلعى الزمان

الليل مثله النهار

اليوم مثل أمه

ملعثم الحوار

مزروعة ساعاته تدق فى الحمأ

لم تبرح المكان

نفسه المكان منذ ألف ألف عام».

وكما أحب الناقد رجاء النقاش أصدقاءه الأدباء، أقر بأننى أحب أستاذنا الناقد رجاء النقاش.

(٢)

- الكتاب: كتابات فى العقل المصرى

المؤلف: طارق حجى

الناشر: الهيئة المصرية للكتاب

تاريخ النشر: ٢٠٠٢

طارق حجى هو خبير البترول المعروف، ولكنه مثقف عاشق للقراءة والفنون التشكيلية، أصدر وهو مسئول عن شركة شل بمنطقة الشرق الأوسط مجلة ثقافية فنية رائدة، وكلف الفنانين التشكيليين برسم لوحات خاصة لرموزنا الفكرية تزين مكتبه الخاص، وله دراسات عن واقعنا السياسى والاقتصادى والاجتماعى بالعربية والإنجليزى من بينها هذا الكتاب «كتابات فى العقل المصرى».

الكتاب يقع فى ثلاثة فصول عن قيم التقدم وعيوب تفكيرنا المعاصر ونكون أو لا نكون هذه العناوين العريضة الثلاثة تندرج تحتها عناوين فرعية لا تسمح المساحة بذكرها على الرغم من أن مجرد ذكرها يلخص مضمون الكتاب دون الحاجة إلى التطرق للتفاصيل..

ففى الفصل الأول يستوضح طارق حجى أهم قيم التقدم والخصوصيات الثقافية من أجل بناء مجتمع قوى يستند إلى منابعة

موهويته.. وفى الفصل الثانى يتحدث عن تقلص السماحة فى تفكيرنا المعاصر والمغالاة فى مدح الذات وثقافة الكلام والموضوعية المتآكلة والإقامة فى الماضى والضيق بالنقد وتمجيد الفرد وثقافة الموظفين..

وفى الفصل الثالث يتناول الفكر والثقافة والحياة من خلال مشروع ثقافى لمصر المستقبل والتعليم وصناعة المستقبل وإصلاح التعليم والتعليم العصرى والتطرف والتعصب وسلبية الشعوب والمسألة القبطية والعولمة والفاشية والثقافة الإدارية المنشودة والتقدم التكنولوجى..

وقد يجدر بنا أن نتوقف مبدئيا عند قيم التقدم والمشروع الثقافى لمصر المستقبل ..

فالتقدم يعتمد أساساً على التعليم، على أن نفرق بين التغيير الكلى والتغيير الكيفى، فلازالت فلسفتنا التعليمية قائمة على التلقين واختبارات الذكاء والذاكرة مع قليل جداً من الاهتمام بالإبداع والحوار ، فالتعليم لازال قائماً على فكرة أن المدارس جهاز إرسال للمعرفة وأن الطالب جهاز تلقى واستقبال لما يرسله المدرس..

ويتساءل المؤلف «هل تؤدى الديمقراطية لشيوع وذيوع قيم التقدم، وأن هذه القيم قادرة حتى فى بيئات ذات حظ متواضع من الديمقراطية أن تخلق مناخاً عاماً يعجل من تعاظم الهامش الديمقراطى وتحوله إلى ديمقراطية رحبة؟».

لقد عرفت البشرية تجارباً كانت فيها الديمقراطية الرحبة هى الإطار العام الذى فى ظله حدثت النهضة الاقتصادية والعلمية والتعليمية والثقافية والاجتماعية وبمحاذاة ذلك رشحت قيم التقدم فى مجتمعاتها، لكن هناك تجارب أخرى فى جنوب شرق أسيا وأمريكا اللاتينية كان النهج مختلفاً ومع هذا اعتمدت على كادر بشرى وإصلاح النظام التعليمى..

ويعدد المؤلف أهم قيم التقدم التى تتمثل فى قيمة الوقت القائمة على الانتظام والدقة والانضباط ثم ثقافة النظم التى لا ترتبط بأشخاص أكفاء أو غير أكفاء بقدر ما ترتبط بالنظم ذاتها التى لا تتأثر بأشخاص إلا فيما يتعلق بالتطوير ثم الإتقان أو علم إدارة الجودة ثم غرس قيمة التعددية، ذلك أن التعددية هى أحد منابع الديمقراطية وأحد مصادر ثراء الإنسانية لأنها تتيح الفرصة للابتكار والتجديد والتجويد ثم نقد الذات، فهو كما قال الفيلسوف «طانط» أهم أداة بناء طورها العقل الإنسانى»، ثم الإيمان بعالمية المعرفة مع رفع شعار «أطلبوا العلم ولو فى الصين، وعالمية المعرفة هى بشكل أو بآخر ما سمى حديثاً بالعولمة التى تنخلع أيضاً على السياسة والاقتصاد والتجارة وكل مناحى الحياة الأخرى بجناحين

هاميين هى التنمية والبحث العلمى وأكثر التجارب نجاحاً فى هذا المجال التجربة اليابانية، ثم قيم التقدم الإدارى وأهمها عمل الفريق والقدوة والاهتمام بالموارد البشرية والتفويض فى الإدارة والتركيز على علم التسويق، مع الاحتفاظ بالخصوصية، ذلك أن نقل تجارب الآخرين كما هى لا يؤدى إلى نتائج طيبة دائماً وإنما التطويع فى نقل التجارب هو أهم ما يميز التجارب الناجحة المنقولة عن الغير، وذلك ما يضمن مجتمع قوى خضع للتحول والتطور دون أن يفقد هويته ودون أن يبتعد عن منابعه الأصيلة والأصلية.

فإذا كان المفكر طارق صبحى قد وضع يديه على المشكلات وحاول أن يقدم الحلول مستنداً إلى تجارب الآخرين، فإنه يتقدم بمشروع ثقافى متكامل لمصر، المستقبل يجدر بنا أن نتناوله بدقة لنتبين إمكانية التنفيذ من ناحية وضمان الفائدة من ناحية أخرى..

إن صنع مستقبل افضل لمصر يتم كما يرى طارق حجى من خلال أدوات ثلاث اقتصادية تعتمد على الوفرة الإنتاجية، وسياسية تعتمد على توسيع الأمن الديمقراطى ، وثقافية تعتمد على تطوير المؤسسات التعليمية والإعلامية والثقافية..

وإلى جانب الأدوات الثلاث يحدد المؤلف عدداً من الركائز الأساسية التى ينبغى أن تتغلغل فى هذه الأدوات بشكل عام، هذه الركائز هى الإيمان بالديمقراطية والحرية لأنها حجر الأساس فى أى فكر، والإيمان كذلك بالعلم والحداثة بما فى ذلك إجادة استخدام التكنولوجيا ووسائل الاتصال الحديثة بعد أن أصبح العالم قرية واحدة فى ظل السموات المفتوحة واختراق الكواكب والنجوم، ثم الإيمان بالخصوصية رغم كل التداخلات والتحالفات والتجمعات والعلوم الموحدة والاختراعات الواحدة، يلى ذلك التوقف عند الدين كمصدر للأخلاق والقيم الرفيعة ، فالدين ثابت لا يتغير، على العكس من كل النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية القابلة للتغيير.

وينصح طارق حجى بالابتعاد عن الفكر والتجارب الاشتراكية بعد أن أثبتت فشلها فهو رأى خاص بالمؤلف قد يختلف معه الآخرون حوله، فهو حكم خاضع لوجهات النظر وخاصة أولئك الذين يرون الفشل فى التطبيق وليس فى النظرية، وبناء على رأيه هذا يطالب بمراجعة التجربة المصرية فى الخمسينيات والستينيات ونقدها نقداً موضوعياً وذاتياً علنياً.. ويدخل المؤلف بعد ذلك فى منعطف هام ومحفوف بالمخاطر والمعارضة هو الآخر، فهو يرى حتمية الوصول لسلام شامل فى الشرق الأوسط تجنباً لسقوط المنطقة فى يد العنف والتخلف والفقر، ولكن

كيف السبيل إلى ذلك، خاصة وأن السلام الشامل لابد وان يكون مرتبطاً بسلام عادل؟!
ركيزة أخرى يؤكد عليها المؤلف وتتمثل فى الإيمان بوجود ثقافة عربية تربط العرب ولكنها لا تنفى الخصوصيات الثقافية الأخرى، ولذلك ينبغى إثراء هذه الرابطة الثقافية دون الوقوع فى خطأ الاعتقاد بأنها تكفى لوجود وحدة سياسية شاملة..

ويرى المؤلف أن العولمة أصبحت حقيقة واقعة ينبغى التعامل معها بتعايش فعال، وأن ما انجز فى مصر اقل بكثير مما ينبغى وأن التعليم فى حاجة إلى إصلاح حقيقى وأن القطاع الخاص هو قاطرة التقدم الاقتصادى بلا جدال وأن هذا التقدم أساسه الإدارة الحديثة .. ثم يرى أن الاهتمام بالمرأة اصبح ضرورة ملحة بعد أن تأخر كثيراً، وتأخر كثيراً الاهتمام بالأقليات.. كما يطرح فكرة الإعلام الحر حتى لو ظل جزءاً من هذا الإعلام حكومى النزعة والإنتماء والتوجيه..

إن قيام وترويج مشروع ثقافى لمصر المستقبل ينهض على أساس من تلك الركائز هو امر على أعلى درجة من درجات الأهمية وهو كذلك أمر ممكن وغير عسير متى وجدت الرؤية ولم نعد أسرى الركائز الأخرى التى سيكون تمسكنا تمسكاً تراجيدياً بكل وهزائم ونقايص ومشكلات واقعنا خلال نصف القرن الأخير.

هكذا يختتم طارق حجى مشروعه الثقافى لمصر المستقبل من خلال هذا الكتاب الهام والهام جداً وكتابات فى العقل المصرى!

(٣)

الكتاب: مغارة على بابا

المؤلف : مجدى صابر

الناشر: هيئة الكتاب

تاريخ النشر : ٢٠٠١

بعد وجبة دسمة من النقد الأدبى رفيع المستوى ووجبة أكثر دسامة من الفكر المستقبلى القائم على العلم والرؤى، ننتقل إلى الأدب الساخر الذى يمس الكثير من دروب حياتنا من خلال هذا الكتاب «مغارة على بابا» للسيناريست المعروف مجدى صابر الذى يكشف عن وجه آخر فى إنتاجه الأدبى هو الكوميديا الساخرة..

الكتاب ينقسم إلى ٣٢ فقرة تنتقد السلبيات فى مجتمعنا بمنظور كاريكاتيرى باسم يربط بين تراثنا الأدبى وأدبنا الحديث، فالكاتب لا

يبتعد عن عنترة بن شداد وحسن ونعيمة وشهريار وعلى باب والأربعين حرامى، ولكنه يوظف أحداث الماضى فى النظر إلى واقعنا المعايش وكأن التاريخ يعيد نفسه..

الكاتب يتخيل وجود عنترة بن شداد فى عصر تحرير العبيد، ماذا كان سيفعل، هل كانت فروسيته ستظل كما كانت أو كان سيحولها إلى حكمة تنفذ أبوه شداد وحبيبته عبلة؟ هل كان سيحصل على اعتراف والده وقبيلته به دون مشاكل عن طريق السجل المدنى؟ وماذا كان سيفعل فى التجنيد، هل كان سيدفع غرامة ألف جمل؟ وماذا كان سيفعل مع الجمارك وهو عائد بالألف ناقة وكم كان سيدفع من ضرائب؟ وماذا كان سيفعل عنترة مع حيتان العصر ومستوردى الأغذية الفاسدة والاتجار فى الدولارات والسوق السوداء وأراضى الدولة المنهوبة؟ وهل كان سيملك قصراً فى سويسرا وفيللا فى الغردقة؟

ويتخيل الكاتب زواج حسن ونعيمة، وطموح حسن المغنواتى الذى تجرأ وأحب نعيمة وطاب يدها من والدها شيخ الخفر عطوة متحدياً ابن عمها عطعوط.. فلو أن حسن مطرب هذه الأيام الذى يحصل على أجره فى الملاهى والأفراح والفضائيات والكاسيتات والفيديو كليب بالعملة الصعبة راكباً الجنزيرة ومقيماً فى قصر على أطراف ضاحية الهرم، ما كان ليجد وقتاً لحب نعيمة والدخول فى صراعات من أجل هذا الحب، بل إن الصراعات ذاتها ما كانت ستكون، إلا أن عطوة الطامع فى ثروة حسن كان سيطارده ويتهمه بالتحرش بابنته حتى يضطر إلى الزواج بها، ويتحول عطوه إلى مدير أعمال حسن وشركته «عطوة فون» التى تصدر أول شريط لها باسم حسن ونعيمة، وفى مشاجرة بين عطوة الطامع وحسن المشغول بفنه يموت حسن وتحزن عليه نعيمة التى تعمل على إصدار شرائط جديدة لحسن مثل «قتلونى يا نعيمة».

ويفسر الكاتب الساخر مجدى صابر عقدة شهريار تفسيراً جديداً من خلال فوازير رمضان أو «فزورة لكل مواطن». فالتفسير المعروف هو أن شهريار كان يقتل عروساً كل ليلة إنتقاماً من خيانة زوجته مع أحد عبيده، أما التفسير الحديث فيرى أن شهريار استلطف ابنة الجيران وراح يقف تحت شرفتها يغنى «لها كتاب يا حياتى يا عين»، فقد تخرج قبل عشر سنوات ولم يجد وظيفة بعد إلغاء القوى العاملة مما دعا ابنة الجيران هذه إلى اختيار ابن الجيران الآخر الذى لم ينتظر خطاب التعيين وافتتح كشكاً لبيع سندوتشات الكبدة، وهكذا يتزوج شهريار من فتاة أخرى تكتشف أنه غير قادر على معاشرة النساء، وقبل أن تفضحه يتهمها بالخيانة ويتخلص منها بالقانون، وصار يتزوج كل ليلة ويتخلص من الزوجة بالقانون، وتجئ

شهرزاد التى كشفت سره لتحكى له حكاية لا تنتهى حتى يبقى عليها ثم تستدعى ابنة الجيران إياها بعد أن أنجبت عشرة أطفال وأصبحت بلهاء فى حجم جبل المقطم لتنقذ شهريار من عقدته وقد حمد الله على انه لم يتزوج هذه الشمبانزى النكراء، ويشفى شهريار بالفعل دون الحاجة إلى التخلص من شهرزاد أو الاستماع إلى حكاياتها ودون ان تشاهد كل رمضان قصة شهريار وشهرزاد.

اما على بابا فيفرد له الكاتب ثلاث فقرات، الأولى بعنوان «على بابا والمليون حرامى» وليس الأربعين، ففى زمن التنامى وزيادة النسل وارتفاع عدد السكان لابد وأن يصبحوا مليوناً.. وعلى بابا مجدى صابر مختلف عن على بابا الف ليلة وليلة، فهو موظف مطحون لا يعرف شيئاً عن المغارة وكل أمله ان يستدين مبلغاً بضمان مرتبه ليزوج بناته، ولكن مدير خزينته السلفيات ينهره لأنه يتجرأ على طلب سلفة دون تقديم ضمانات، فلا مرتبه كاف ولا مكافأة نهاية الخدمة قادرة على سداد الدين ولا بيته الذى يقيم فيه يسارى المبلغ الذى يطلبه على ضآلته، لكن المدير يزمر على الفور بمنح أحد الشطار الف مليون دينار بضمان استيراد لحم الغزال والحصان، وعندما حان موعد السداد ركب الشاطر ناقته وشرخ أو ركب الطائرة وهرب خارج البلاد، بينما جن جنون على باب وأودع مستشفى المجانين.

وتتحدث الفقرة الثانية عن «على بابا.. فى المغارة، وعلى باب عند مجدى صابر فتى فاشل وكانس لم يفلح فى الدراسة فقرر بعد أن سمع حكاية على بابا أن يسرق أكبر خزائن البلاد، ولما اهتدى إلى مكانها اقتحمها ، ولكنه فوجئ بأنها مليئة بالحرامية والنشالين ولم يجد لنفسه موضع قدم فهدد بإفشاء سرهم إن لم يعطوه نصيبه بالكامل.. وخشية من أن ينفذ تهديده حاول بعضهم التخلص منه ولكنه هرب فاصطدم بمصباح خرج منه الجنى الذى حاول إنقاذه دون جدوى وفى النهاية اقترح عليه ان يحصل بأى طريقة على الحصانة فيستحيل النيل من أو الإساءة إليه، فلما عجز على بابا قدم له الجنى الحصانة مجاناً وكان يطمع فى مائة دينار لم يجدها معه، وبالفعل ينجو على بابا من الحرامية وجنة السلطان بتعل هذه الحصانة التى سمحت له بفرض المكوس والإتاوات دون الجوء إلى المغارة الملعونة التى أصبحت مليئة بالحرامية «والنشالين.

وتجئ الفقرة الثالثة وآخر فقرات الكتاب بحكاية «مغارة على بابا» التى يفتح حارسها الأبواب بمجرد سماع اسمه «افتح يا سمسم».. أما على بابا اليوم فقد عرف كلمة السر الجديدة التى استبدلت السمسم بالكوسة، فهى التى



صارت تفتح كل الأبواب المغلقة..

لكن العسس علموا على الفور باكتشاف على بابا وهددوه أن لم يكف عن إطلاق الإشاعات فكل شعاراتنا وخزائننا يحرسها رؤساء مجالس إدارات شرفاء ولا يوجد حرمية حتى أولئك الهاربين (بتوع) اللحوم الفاسدة وتوظيف الأموال وسرقة البنوك..

ويكتشف على بابا أيضاً أن أخاه قاسم يركب بغلة متطورة (٦٠٢ سلندر) طراز خنزيرة مهربة من الجمارك، يسير فى ركبه الغلابة الذين يظن على بابا أنهم لا يطمعون إلا فى ورك أو جناح أو عظمة فرخة، بينما الواقع أنهم يطالبونه بنقودهم التى أودعوها لديه دون جدوى .. ويشاهد على باب عصابة الأربعين حرامى يرتدون بذلات سوداء وقمصان بيضاء بربطة عنق حمراء وكل منهم يدخن السيجار ويمسك بحقيبة سامسونايت وقد ركبوا بغالاً معدلة طراز الشبح بأرقام جمارك أما المغارة أو الخزينة فتفتح بالريموت كنترول دون الحاجة إلى كلمة سمسم أو أى كلمة سر أخرى..

ويسبقهم على باب إلى المغارة المؤثثة بأناشفا دمه يخدم ويتجه إلى المنطقة معلناً أن زعيم العصابة وسط تصفيق الجميع، ولكن الأربعين حرامى يحذرونه من مطاردة العسس لهم بقانون «من أين لك هذا»، فيخبرهم بمنطوق دفاعه «يا ناس يا شر كفاية قر» ويقرر أن يعطى الحكومة ضرائباً تماماً مثلما يدفع تجار المخدرات ، ويقرر على بابا إيداع أمواله فى البنوك للمساهمة فى عمليات التنمية كما يقرر ترشيح نفسه والحصول على الحصانة وبالفعل ينجح على بابا!

معجم الروح والبدن

ماجد يوسف

خرس

ازرع شجر واصبر تنول
بكره المجاز يطرح أمم
والحرف جنب الحرف غول
أشهر من النار ع العلم

كان الصباح
محض اصطلاح
نبّت ف حلق الخوف لسان
.. والنور على البور انبثق
.. بين التجلى والغسق
طبطب على خيط الضيا النافر نزق
.. خلاه ترابط واتسق

واتكلموا ف تواريخ قديمة
.. عن براءة طلعته
وعن بداءة طلته
وإنه كان (طاهر) .. فسق
واستطعم الأجساد زنا

وملا الوجود بالألسنة
نطق الجماد
- حتى الجماد-
اصبح له اسم يحركه
وحرف حرف يفككه
.. ويشكشكه .. ويشركه

هو - كده - القدماء حكوا
ويكوا بمعاجم ممنعة
ويلبلوا ف الألسنة
والنور مازال
على كل حال
- بين حين وحين -
او باحتمال
.. تاخده للذيذ النون.. سنه
فيعم ع الكون .. الخرس
أو السكوت
او صمت تام
أو العدم
أو الفناء
أو التعهر
والبغاء
أو النفاق والانحناء
أو الملق
حتى الخيانة للأمانة - بقبحها -
يصبح لها شكل الألق
ومين عفا عما سلف
غير العفى
ومين غفى
ومين غفا

ومين غفل
ومين قبض ع الجمر فى مسرى العلل
ومين مازال - رغم الهزال - عنده أمل!

فيصل

مفيش شك انها نغمه
.. بتفرق حق عن باطل
.. ويتسرسب جينات الروح
.. تخضر ف الخلايا البور
ويتنازع بلا وازع من الرحمه
.. تراتيل اتملت زحمه فى صوت عصفور
.. على شجرايه بيزقزق
.. ويتحدى الزمن بالصوت
له ملامح الانبهام
هو عمر من التخلى
والتجلى
ف انكتام الليل يخلى
حدسك الموجوع تملى
ويا رعبك ف انسجام
والمخاوف نازله تترى
نصها مفطور بفطره
من التوجس والتحسب والمناوره
نصها التانى مخاطره
أو مؤامره مستمره
..ع التحدد والتأكد والتمام
وأنت مشطور جوا لعنه
تصلب الأفكار بطعنه
لما تكمل للنهاية
وينطفى نور الغوايه
بانقسام كل المرايا

.. محتمل ح تلاقى معنى
.. وتندمج .. تعرف تنام
تجتمع حتى الشظايا
.. فى ترانيم الصبايا
.. يرقصوا ف الروح عرايا
- من أمامى ومن ورايا-
ينطلقوا من غير كلام
يعزفوا على عود لسانى
والبيانو فوق سنانى
افتكر ف اللحن تانى
وابقى طاقة من الأغانى
وأنقى فكره عن السلام

نحت

كان النشيج
والنشيد
فى بؤرة المشهد
طعم الفرح معجون بغفله
.. وبانتعاش طارئ
بينسى لما يتعاجب
،برمش العين والحاجب،
ويتمخطر على عتبة خفيف الروح
وبدأ الفحت لحظتها ف بير له قرار
وبدأ الوهم ساعتها ف الاستقرار
وشفنا كل عصفوره بتفرش قش
وشفنا اطار هجر صوره
.. عشان نفختها كدابه
.. بتشبه للورم لو فش
دى لحظة مين؟



أم الفذ اللى هز وجز
.. وعض على الشفايف حز
وغز وبز أجداده
ونز الوحى بالشهوه وكان عنين!
لكين الحكم متأرجح
وكفة نور على وشك أنها ترجح
على النبع.. وعلى الزهره .. وعلى الملكوت
ومين افشل؟.. ومين انجح؟..
ومين ساس المساس بالضوء
ومين هندس زوايا الروح
.. وقسمها ف زمن أرعن؟
ومين شيب شواشى الشمس
شنشلها فى شوط العن؟
ومين أمعن لحد ما فجر الشلال
.. على حقد وغضب ودلال؟
وطلع من حبابى الصخر - من جوه البحور - زلزال
وفجر بالبساطة العبقرية السحر من لحظة
.. وأثبت للدمامه .. جمال!

مفيش شك أنها نعمه
لولاها الكون مالوش معنى
وكان حتى الوجود الحى ح يساوى العدم ف الوزن
وكان ممكن ساعتها الموت
-بقتل الصوت -
يوازى - فى حضوره - الفن!

كابوس

معصور الجوانح
زى طائر شعر سانح
سؤال تانى مالوش مردود

سؤال مليون بدون إجابات
ومن فجر الجسد والدود
مفيش غير الزمن نحات!

وهم

لعبة غريبة ،وهزلية بجد
.. بتطلع كل دقيقة تاريخ
وتضيف للمتحف شكل جديد
.. متحنط ف الزمن العفريت
الميت حى ف منظورها
والحى اهو ميت ف الحيز
والتافه بيبان متميز
.. لوجوده العابر والمقصود
،الطارئ، حتى كمان مرصود
.. واقع ف شباك مخفية برعب
ساقط ف سياخ
والفن كمان مبنى على فخاخ
عطره الفاغم بيفوح ويطير
.. بطريقة بيعجزها التعبير
لمحه بتسنح زى الخاطر.. وتغيب فجاة
.. وتترك إحساس.. غامض .. مبهم
مالهوش تفسير
بس بيطبع نفسه بقوة وإلحاح ويعمق كبير
.. على روح حساس.. بيخط مصير
وبيرمى السر ف جوف البير
جايز يبهت بمرور الوقت
إنما بيثبت ويحنط نفسه فى صميم الشكل
يلعب ف مرايا
لها غواية .. ولها حيز صقل



تقف الأزمان الموقوتة
عند المجاميع طافحة الكوته.. ويتوه العقل
على حد صقيل ناعم جدا
عاكس .. لماع
- بس باقناع -
وف كل حالاته ملان امتاع
فيه المشبوح والمتشوه والشهوانى
والشرموطة والشرشوحة
فيه الأكاذيب المفضوحة
والمتعة الصافية.. جمال الفن
فيه المرايات عاكس معكوس
تقرا الأجساد
أو تقرا نفوس
والكل اهو عابر ف الأوهام
حتى الجمادات المرصوصة أخدت إعدام
والضوء الفادح ملا دنيا اللحظات إعتام
والكل - ف ثانية - رجع تانى لضلامه التام

شعر

الخَرْسا

محمود الشاذلى

بعد الدوحديره..
من سكة فاطمه النبويه
قدام حارة زرع النوى؛
نجيه الخرسا.. علي باب دكانها
بتسوي النى،
وتفرش ضى
ووابورها الداقق كوعه ف بطن الطاسه
مش أعلي من بدر حضورها..
القايد في الحته حريق
مش اقوي من بودرة عفريت انوثتها
الهارشة الجلد الحساس
مش أصدق م المعني الناطق من ملامحها
وراشق .. في قلوب الناس
وف عز وقيد الضهر..
قافل ع الشمس بنوره
علشان نبريه..
ونهمد لسوعته ف خلق الله
يلزم له مطافي ونجدة واسعاف!!

خرسا صحيح .. إنما بتقول..
واحنا بسر العشرة الباتع..
نفهم قولها القالع .. برقع زيفه
وأما نعوز نلاغيها؟؟
ننسج علي نولها،
نمط الشفه، نمد البوز،
ونخط بكفينا الجوز..
علي صفحات الهوا تباريحنا
وينططها الفرقع لوز..
لما نزقططها بأفراحنا
تلقط من ملامحنا المعنى..
وتشبعنا.. رضا وقبول

وأما نقول يا فلافل..
بالكوسبره والشطه
والعيش والسلطة
تربطنا سلاسل..
عشق وجوع!!؟

يا سلام ع الخرسا
وهيا بترغي أحلي كلام..
لما ترقق صوابعها عجينة الطعميه
وتنقرشها بسمسم،
وتبوشها ف زيتها المغلي،
وف مصفتها الألمونيا..
بتصفصفها، وتستفها،
تزعق روايحها تجري الريق..
والخرسا تولعها حريق..



بقوام سبحانه..
في عز أوانه
يؤمر نجمات السما والسيما
فزوا قوام، فضوا لها مكانه.
والخرسا بنت الإيه..
لافه قوامها بجلابيه إنما إيه..
من صنف قماش بيلعلط..
اسمه «اسكت ما اسكتش»
الديل، مبروم، معقود علي جنب
وموّلع شمع السمانتين
والجلبيه تشعوطني بقوله اسكت،
وأنا ما اسكتش
تحتيها صديري ستان..
قافل .. علي نهدين نافرين
ح يطقوا من الزنقه
بزراير ما تعدش..
متقطع منهم سكيتي وسرقه
قد البصه ما تنفد..
وتريح ع الفلقه!!.

يا سلام علي عودها،
لما بدا يتثني..
علي دقات الهون
وف إيدها عامودها،
وهات يا طحين،
في الفول المبلول والخضره،
وقلوب جعانين،
شاهدين..

علي سينها وصادها
رايحين جايين،
طالعين نازلين..
في باليه أوبرالى!!.

الخرسا .. ما بتعرفش تخاف
ولا تعرفش كسوف
دايماً ناطقه الحق وطايله الكل
ما بتعرفش تدارى،
دايما زاعقه وعايشه الدور
لا بيعجبها سكوت علي حق
ولا يغضبها قد الدق.. ف راس غلبان
ويعصبها النق..
علي فتافيت الرزق ف إيد هفتان!!

آدي الخرسا، كلامها غرامها
والقادرين ع القول والسمع
مش حافظين م الحسبه بحالها
غير القسمه، الطرح، الضرب
أما الجمع.. مالوهش رصيد
ولا لغه واحده تقول وتعيد
سرب هاموش
فول مدشوش،
مش خزين
كلنا بكم إنما شايفين
أما اللي ما تعرفش سكوت
ولا طرمخه، ولا خوف، ولا موت
هيا الخرسا...!!

قصة

قوسُ قزح منتصف ليل

عاطف سليمان

في قارب يتمايل على الشاطئ يعيش جلالُ الدين متواريا إلا عن بحر و شمس و قمر و انجم وصيادين. يتزوج زينة وهو في الخمسين ويُصعِدُها إلى قاربه. هي المليحة التي في الثلاثين، والتي ارتاعت يوم صحبت زوجَها و ابنَها وأباها في طلعة صيد وعادت بدونهم منكفئة في قاع القارب الكبير وملطخة بمخاط الأسماك. يلتقيها جلالُ الدين منكوبة في البلاء فتتخضلُ جفونه و ينشرخُ حلقُه و هو شاردٌ ينبشُ في التراب عزّها بكاؤه و طيّبها.

أدب ونقد

و ما إنْ أقام عينيه لعينيها المتورمتيْن حتى فاجأته بعشم:

- تطلبنى من امى؟

قال لها، كالمتملّص، بحلقِه المشروخ:

- إنى، تعلمين، غريب و عجوز.

فقالت بجدّ:

- الليلة.

و ابتسمت، بالتماعةِ عينيها لا غير، ابتسامةً صُغرى. فهمسَ:

- فليكن، إنما حسب الأصول.

غرق أبوها أولاً و ما لبث أن غرق زوجُها فى عركةٍ مع الموج عند غروب الشمس، و كاد ابنُها ينجو. و لقد نجا فعلاً، و قطعت زينة معه نصف طريق العودة ساهمةً بفقيديْن إلى لحظةٍ ربضَ فيها الصبى على حافة القارب و ارتكزَ ليتقيأ فداخَ، و وقعَ و غرقَ. تقول لجلال الدين إنها رأته يُجذَبُ، و إنها - مشلولةً - دامت تراه فى ظلمة الغروب غائصاً فى المياه الفائرة، إلى ان هُيِّئَ لها أنها تراه و هو يتخبط فى قعر المحيط. ما أشطرنى! كان الموج يلُمُ الجميعَ عداى، و انا اتفرجُ كأنى واقفة على أرضٍ يباس. يسمعُها توبّخ و عيناها طارفتان.

وقتما تنادت زينةُ مع الأب و الابن و الزوج و أبحروا بقاربهم للصيد

ظهيرة ذلك اليوم كان جلال الدين هنالك يسمعهم و يراهم و قد الم به خاطرٌ لا يدرى مبداه ؛ المرأة ذات الصُحبة هذه، سوف تبيتُ وحيدة. جفلَ مما خطرَ له، و ساءلته نفسُه: أَ انت ترى فحسب ام إنك ترجو ام إنك تدبّر و تتداخل و تؤلّب؟ و لمّا راى عودتَها ثقُلَ قلبُه فى ضلوعه، و زفرَ: أَ كنتُ اعرفُ ام كنتُ اسفحُ؟

عدَّ الأيام، و انطلقَ بعدها فى دروبٍ و فى مسالكٍ إلى ان وصل إلى ام زينة التى اسمها عالية ليطلبَ منها زينة. جمعتْ له رجالاً و اجلسته معهم فى حوشٍ تحت النخيل بمجلسٍ ما تجادلوا فيه عن عرسٍ و عروس. كانوا ثمانية او عشرة رجال معظمهم اصغر عمراً منه و لكن شعوره بأنه الأصغر بينهم وافاه و غلبَه و اضجره فسكت عن سماجتهم و هم يستجوبونه. و فى حلقةٍ من الليل نادت عاليةُ جلالَ الدين بنداءٍ لم يأتلفه لنفسه و إنْ درى انه المقصود:

- يا ابا سرور!

طلعَ إليها من مجلس الرجال، فقالت له - مثل حانقةٍ عليه - و هى تُسمِعُهم:

- تريدُ المنحوسةَ، الا زلتَ؟

- زينة؟

- و ما هى زينة، الله يعلم. خذْها لشأنك، و الله يعين.

لثمَ جلالُ الدين كتفىْ امرأةٍ حسمتْ و نصرتهُ و ما قصدت من المخاشنة غيرَ إكرامه بلماحية و التهوين، كذلك، على رجالها الكارهين. و عاد ليدخل إلى مجلس رجالٍ باغضوه بغير تحشّمٍ و غيّروا فى غيبتِه ترتيبَ جلوسهم. رشفَ قهوته بغلاظةٍ و هبَّ من فورِه مُبدياً تأهّبه للانصراف و صافحهم بتشامخٍ و انصرف، و لحقت به زينةُ مهرولةً فيما عالية على البعد تُعلى حسّها بالتبريكات.

مشيا على مسالك و دروب فى حلكة الفجر قاصديْن الشاطئ، و كان انْ تآنسا فاضطجعا و دخل بها وهزّها، ثم استأنفا السيْر.

تلقائياً ؛ غدت زينةُ لا تستسيغ اكْلَ الأسماك و سائرَ ما يُحتمَل ان يكون قد طَعُمَ على لحوم اهلها، معتبرةً نفسَها فى عداوة مع الزعانف، و بالرغم من هذا داومت على اخْذ القارب الكبير و التجاسُر (قليلاً) فى البحر لأجل الصيد و لأجل المضئ، خلسةً فى كل مرة، و الحومان بقاربها حول بقعة جُذِب ابنُها عندها ليغرق فيها. من جهته ؛ امتنع جلالُ الدين عن مآكل البحر إكراماً لِزينة و إنْ

اباحها لنفسه بين حين و آخر، خلسةً فى كل مرة، أثناء غياباتها.

فى عرض البحر تقفُ زينةُ و تشبُ فى القارب، حيث لا يسمعها إنسيٌ أبداً، و تبتهل:

- يونس! يا يونس! مدد.

إنها، بحق، لا تستكثر حلول معجزة و تأمل أن يتوسّط يونسُ النبى فيرجّع الحوتُ ابنَها إليها و يفرغه من جوفه حياً إلى قبضة يدها أو حتى إلى جوفها.

استمددتْ زينةُ بإخلاص و إيمان، و اسمعتْ النبيَّ الموقَّر مَظلمةً، مُوقنةً أنَّ ابنها أُخذ و أنْ ليس بمُكنتِها نفْض يدها. و ذات يوم ؛ و فى محلها المحدد فى عمق البحر ؛ وقفت زينةُ مشرئبةً و هتفت "مدد يا يونس، يا نبى مدد"، زعقت و دعت حتى التبست عليها المرئياتُ و تعرّقَ جسدُها و انهمدت فى قاربها مبلولةً، و لربما أُغشى عليها. لكنها، و حيثما هى مُلقاة على ظهرها فى قاع القارب، شعرتْ بالركلة ؛ بل بالركلات الخفيفات المُشبِعات على أدنى بطنها، اللائى أرعشنها؛ و اللائى آتينها كأنما بكعب قدم مخلوقٍ صغير.

و فى ليلةٍ مقمرة قعدا ساهرين، مغتبطيْن بالألق، يتسامران، ثم لزما الصمتَ و لم تبق بالبال فكرة و لا كلمة. أسكتهما بدرٌ بات يزدهر و يجلب شذرات الأرض القديمة و يدفُقها دفعةً، و يشعُها. فى صمتها ؛ سامحت زينةُ - فى خاطرها - زعانفَ التهمتْ ذكورَها، و هشَّت - فى خاطرها - لمعتدين أبرياء. فى صمته ؛ استخزى جلالُ الدين من حالٍ يعرقل فيه نفسَه فلا يستوى و لا يسبرُ حوادثَه فى أزمانها، و يستريبُ حتى فى صِفَةِ بكائه إذْ بكى فى قُربِ زينة على رمال الشاطئ، و يتملّى ؛ أَ تُرانى حزنتُ معها أم غضبتُ لها من نفسى! فالغاضبُ إنْ يبكى - مراءاةً يبكى. استفاق على نهنهات زينة و هى تنشج، فحوّطها فى حضنه يُساكِنُ و يُهدْهدُ و يَهمسُ لها بتفهُم و مُمَاراة: "و لماذا تقبلين إذاً بموت الاثنيْن الآخريْن؟"، و هى تعلل له بيسرٍ (و بفرحٍ): "هذان أماتهما الله" و تهدأ، و تلكزه فى خاصرته برفق المتواطئين لكأنما انفضحت بسؤاله أو تغاضبت.

نعسا فى القارب، كشأنهما، ترجّهما موجاتُ الشاطئ رجّات تواظبت مع أعمال قلبيْهما، فناما قريريْن. غاب القمر، و أشرقت الشمس، و زعقت النوارس، و تصحو زينةُ عارمةً بشهيةٍ نهمةٍ لملء فمها بمذاق سمكٍ مملحٍ مما يخزّنه كاهنٌ مسنٌ عارفٌ بأصول ترصيصه و تخليله. فى ذلك الصباح، انغدقت حلاوةُ وجهها و فتنةُ سُمْرتِها بالرغم من شحوبه و تنفُخِه و هى تتبسّمُ آمنةً و قد سامحت - فى ليلتها - الآثمين الأبرياء، و ترقُّ و تنسلُّ لتتدلل فى بدن زوجها، تحضنُه و تهمسُ، تحُفُّه و تتخضبُ، مقرونةً به، مقروناً بها. و كان أنْ هبطا الشاطئَ و تمرّغا على حصى و

نجمات بحر و جحور كابوريا و أصداف إلى أن تمطّتْ مثل قطةٍ و حجلتْ و مشتْ لتجلب الفطور.

أكلتْ زينةُ سرديناً قديماً لم يقْرَب لحومَ غرقاها على أية حال، و لاحت شاحبة الوجنتيْن، متورِّمةً، بلا مراء. و سَبَرَ جلالُ الدين في لمحةٍ منها خبراً عنها ؛ فهي ستلدُ في البحر ذكرا. إن زينةَ حبلى إذاً، و متوجِّب حجْبَها عن نزول البحر، فيرتجل:

- نمشي قبل أن ترتفع الشمس و نزورُ عاليةَ، و نتعشى هناك، و نبيتُ.

زينةُ، و قد دهمها إنهاكٌ و دوارٌ و رغبةٌ في الرقاد أرضاً و النعاس، تخفض له حاجبيْها مذعنةً في رضا، و تتمتم:

- ليتك تروح و تحضر لي أمي ؛ فإني أعوزها.

رقد بجوارها يخبِّئُها و يطمئنها و يدعكُ يدَه في جبينها لكأنما ينقل عافيةً إلى عندها، ثم نهض و مضى في الدروب و المسالك.

تعالت الشمس، و احترّتْ زينة بالصهد و الضياء و همّت بالقيام لتنام في القارب و لتغطي وجهها بقماشة. لم تقو على القيام فتدحرجت على الرمال حتى دنت من القارب، و في أثناء تقلُّبها لمحت نسراً يشقُّ زُرقةَ السماء و هي التي، منذ صغرها، تميِّز النسور في الأعالي و تنقبض رُهاباً منها. خطت بقدمها في القارب و سوّت فراشَها و غطت عينيها و ترنّمت بصوتٍ جزعٍ (مدد يا نبي يونس) و نامت. و لوقته، كان المرسول يصل و يروي عطشه و يلهث و يُنادَى بكُنيته و يَسمعُ عاليةَ تفاكِهُهُ بنوادر مخلوطة الفُحش بالحصافة، و تبتدره بتخمينها: "المنحوسة ستلدُ ؛ أَ ليس كذلك؟"، و يجاوبها كمنْ يتخوف من نفسه: "علمُ الله!". تعجّلت عاليةُ و تجهّزتْ، و دسّت في خُرْج البغل خِرقاً و أمتعةً و أطعمةً و ماءً، و أدنت البغلَ من مصطبة اتكأت عليها و امتطته و والت ترديد اعتذارات لذلك الرجل الذي سيمشي مرةً أخرى و الذي يوافي كلَّ اعتذار بردٍّ قيِّم.

كان النسر لا يني يحلِّق في دوائرٍ على مسافات تصير أقرب فأقرب، فلعل فضلات السمك المملح المتفسِّخة تحت الصهد اجتذبته.

رأت زينةُ، في رقدتها، الكاهنَ منحنياً يكنس الفضلات، و يصرُّها في منديله و يعود بها متمهلاً إلى جهة داره، و في اللحظة نفسها تقلّص بطنُها و أوجع، و تعيَّن عليها أن تفرَّ و تهرع إلى خلائها المخصوص الذي تأتنس فيه و تتوارى حتى من لا أحد، و تقرفص هنالك حصةً من الوقت فتتخلّصُ و ترتاحُ. تخطت

زينةَ القاربَ مترنحةً و سارت و سارت صوب بقعتها حيث لن يتعدى الأمرُ المجهودَ نفسه المبذول منها فى كل مرة إلاّ بوجعٍ لازم. طرأ رأسُ طفل و بان و انحشر و انولد فسندته بكفيْها، ثم انولد منها شيئاً فشيئاً طفلٌ يصرخ. مكثت زينةُ لاهثةً تدفعُ حتى انفلتت منها كتلةُ الكيس الرخوة الحارّة فمَزَقَتْ حبلَها بأسنانها و عَقدتْه و خلَّصت الولد، و من فمها بصقت تفلاً مُرا. ما رأيتُ بطنى حُبلى. و إذْ انخدعتْ فى دواعى وجعها ؛ انزلقَ من الرحم ابنٌ مفاجئٌ حملته على ذراعيها مضموماً إلى صدرها ملفوفاً فى ثوبها الذى شلحته عن قميصها الساتان. كانت تسير كعروسٍ جليلة فى خلاءٍ آمنٍ متبخترةً بلفافتها و قميصها اللامع حين لمحت على البعد رجلاً يقف حذْ القارب، اتضح لها أنه الكاهن الذى لم يرجع إلى داره و إنما انتظرها بصبر. إنه وجلٌ، و إنه لا يغض بصرَه، لكنه ينظر بتوقيرٍ إلى ناحيتها كما إلى ناحية سواها. و إذْ تحاذيه يبادرها بنبرةٍ مُبهجة: ذكرٌ على ما أظن؟ فتومئ له برموشها مبتسمةً أنْ نعم، خجلةً من عُريها فى القميص إلاّ أنها تحسُ بالكرامة توافيها من نبرة الاعتزاز فى صوته المتكلّم بها إليها: سيكونُ له شأنٌ، دعينى أرَوجهَه. و بجزالةٍ تكشف له عن المحيا الصغير فيهشُ له الكاهن و يتطلّع و يهمس فى صدقٍ و بورعٍ: له نور.

- هل أخافكِ النسر؟

- قليلاً!

و يمسح بأنامله المخضبة بالحناء على الزغب الأسود فى رأس الوليد و يقول لأمه: عندى اسمه ؛ اسمه البعيد "كذا" (و عيَّن اسماً) و اسمه القريب "كذا" (و عيَّن اسماً)، و لعله الآن يسمع اسمَيْه يُنطَقان.

- النسر بشارة لميلاد الولد.

- ويلى، صرت أخشى من هذا الولد.

تحدّق هى فى بؤبؤىْ الكاهن مُسائلةً عن معنيْى الاسميْن الغريبيْن، و يضحك هو و ينصح: إنْ لم تفهمى فاحفظى ؛ معناهما ابن النهار. و فى لحظةٍ شردتْ ريثما تستجمع اسميْن يتوجَّب عليها أن تحفظهما إلى الأبد، فانسحبَ الكاهنُ من طريقها كما لو من بلاط ملكةٍ انسحبَ، و مضى بهدوء حاملاً منديله، خفيفاً كأنه ريشة طائر.

لم يكن جلال الدين و عالية قد وصلا حين اضطجعت زينة فى القارب تحاول إرضاع الولد بعدما مسحته و دثّرته بأنظف أثوابها و أسمته يونس. كانت تهدهده و تُسمِعه صوتَ الأمواج و تدلِّله: إيشى! يا صغيرى يونس، إيشى مدد.

x x x

سار جلالُ الدين بمحاذاة بغل ام زوجته متسلياً، و اغتمّ إذْ لمحَ موكبَ رجالٍ جالسوه لمّا جاء لأخْذ زينة، و باغضوه تحت السقيفة و كأنه مجمل أعدائهم. فى ليلة السقيفة تلك، لاحوا له، فى خياله، مُلثمين يتربصون به، و ها هو - فى لحظته - محصور بينهم و هم مُلثمين بهيآتهم كما لاحوا. و جاءه الخبرُ مسموعاً ؛ ولدتْه ذكراً على يابسة.

هزلوا بمناداته: يا أبا سرور، و انزلوا قريبتَهم عن بغلها و رجعَ بها أحدُهم إلى ناحية دارها، امّا جلال الدين فصُدِمِ رأسُه بحجر و قُيّد معصماه فى كاحليْه، و رُبطت عنقه بمزعة عُقدت فى ساق البغل، و تُرك.

هل نامت زينة؟ إن صغيرَها يصرخ و لا تسمعه. هو جائعٌ و نافرٌ من لبنها و هى مُضعضَعةٌ بأثر نزف دم لم تأبه به. ما بالها لا تطلب عون النساء الأخريات! يمكنها أن تمشى ثلاث مئة خطوة لتصل إلى امرأة محددة منهن اسمها عايدة ؛ فما أنعم ما بينهما من خبايا و ثرثرات و تواد، و لكن لا ميل لزينة فى عون عايدة الآن، فحسب. إنها ترومُ طعاماً و ماءً بارداً، كما يلزمُها منْ يحكُمُ دماً يقْطُر و دماً ينشفُ على بشرة فخذيْها حتى تجويف ركبتيْها. و تحتاج، بالأخص، الأ يُنظَر إليها بفضولٍ و تفحُصٍ و مُساءَلةٍ عمّا غيّبَ الأمَ و الزوجَ، و إنْ كان لا بد من التسوّل فليس لجيرانها ستمدُّ كفَها (ترُى فيمنْ كانت تفكر؟). أمِ لو يجىء زوجُها فيحمل عنها الولدَ و تأتى أمُها فتتدبَّر مكارهَ الدم. ما عادت زينة تشعر بالحنق و الجوع و إنما بالحيرة و الذبول، و فاتها أن تلحظ قمراً علا عن يمينها فى السماوات و جَزْراً سحبَ القاربَ المفكوك من مربطه منذ عاشقت جلال الدين قبل الفطور. كيف مرَّ هذا الوقت الطويل؟ ستستنكر، و تتذكر ليلة الأمس و تتسلى و تبتسم بمسالمةٍ لنفسها و تشعر انها بخير و ان قليلاً من الماء العاذب و الطعام و الغسول البارد سيحيل الكدرَ هناء. و يصحو يونس صارخاً يبكى.

أوشكت الشمس على الشروق، و لم يعد زوجُها بأمها بعد، فاضطجعت تلاهى الابنَ المحروم و هى تنوح. و لكنها أيضاً جائعة و جافة من فرط العطش. همهمتْ بالابتهال للنبى يونس، و لكن يونس المتولى بالشأن المختلف سبقَ أنْ أمددها، فهمستْ بفتورٍ كأنه اللومُ او لكأنه، على أية حال، إغواءٌ لأجل الاستمالة: يا يونس، ساعِدْ.

طاف بخيالها النسرُ الذى يحوّم (أم أنها رأته؟) فحملت الولدَ و تخطت القاربَ و خاضت فى رمال مبلولة خلْفَهَا الجزْرُ، و سلكت إلى دار الكاهن.

تقف زينة قرب باب الدار، و تتلفّت، متدثّرةً بالثوب الكاسى، و على ذراعها الأيسر مولود نائم أو دائخ، له اسمان أو ثلاثة و تمرّس فى

الجوع بأسمائه قاطبةً. تدفعُ زينةُ البابَ و تمرُ، فهى و قد جاءت إلى هنا من قبل، و جاءت فى الصباح الماضى، تعلمُ أن دار الكاهن لا تنغلق. تصطنعُ سعلةً إشعاراً بأن على الباب منْ يبتغى الإذنَ بالمضىّ قُدماً إلى الداخل. و جاءها، من غرفةٍ يصدر منها ضوءٌ خافت، صوتُ الكاهن، كما لو كان موفوراً بعزةٍ توفيها الأمكنة المعمورة ؛ رخيماً يقظاً متحكِّماً صافياً، و قد ميَّزَ أن السعلةَ سعلةُ امرأة: تفضلى. بابُ الغرفة الموروب نظيف و على أخشابه استضاءة من ضوء شمعة بالداخل. اجتازت البابَ إليه كأنها مسحوبةٌ بكلمة صوته، و رأته جالساً على الأرض بألفةٍ مثل فلاح، متخففاً من عمامته، حليق الرأس، على كتفيْه رداء كتانى متقاطع على صدره و منهدل على فخذيه، يطالع أو يكتب فى صحائف موضوعة على ركبتيْه، و فى يده قلم أو ما شابه، و وراءه شمعة دهنية مصبوبة على مثلِ البرتقالة. قام و أشعل شمعةً أخرى وضعها فى راحة يده، و أومأ: اتبعينى. لعل زينة كانت قد تخدَّرت بالرائحة المنبعثة من الاحتراق البطئ لدهن الشمعة، لأنه نبَّهها ثانيةً: تعالى، فمضت وراءه إلى حيث أدخلها غرفةً ضيقة نظيفة مستوية عديمة الرائحة و مرصوفة بزلط و حصباء، بها مرحاض و مَغسل يُمكن التحممُ فيه. حطَّ الشمعة فى تجويف من حجر، و قاربَ الأمَ ليعاونها فى مسح الولد بالماء قبل أن يرفعه عنها، و مازحَها قبل أن يدعها تنفرد بنفسها: ما اسمه؟

- يونس.

كانت كلمة ردها (الخاطئة) كما نطقتها له تحمل ما لا يُطاق من الحياء و الحنان و الإرهاق. ابتعد الكاهنُ بالولد إلى الغرفة، و ربط حبلَ سرته بخيط استلّه من منشفة، و فك العقدة التى عقدتها أمُه، و جزَّ ما زاد من حبلِ سُرى بات قيْد التعفُّن، ثم ختمَ على الجرح بقطرة ساخنة من الشمعة.

شطفتْ زينة طبقةَ دمٍ ناشفة عن فخذيْها و هى تتعجب عمَّا أدراه باحتياجها العاجل للاغتسال ليقودها على الفور إلى هذا المغسل، و تتملى فى صوته الذى قال خمس كلمات و فى هيأته و ملابسه التى لا تعدو ملاءة بيضاء منسدلة على ظهره و متقاطعة على صدره و مفرودة على رجليه. فحصتْ زينةُ جسدَها، حسبما قدَرت، لتتقصى ما إذا كان نزفها مستمراً و لمَّا صَعُبَ التأكُّد مزَقَتْ مزقةً من القميص الساتان و بَرَمَتْها و حشراً حَشَرَتها فى حشاها و هى تكزُّ اسنانَها، ثم غسلت يديها و فمها و دعكت وجهَها و رطَّبت عنقَها و شعرَها و إبطيْها، و خرجت خافقةً بالانتعاش، حاملةً الشمعة فى راحة يدها مثلما حملها ربُ البيت، تترنَّم لنفسها لاهيةً بصوت لا يُسمَع: إيشى يا رب، بينما صراخ وليدها يحتدُ و ينِمُ لها عن



عـافيتـه. التـقـطَ الكاهنُ قنينةَ عـسل و خبـز و فـخارة مـاء، و ببشـاشـةٍ نظـرَ إلى المرأة المُغتسلة و اقترح عليها أن تأكل و تشرب و تغمس إصبعَها في العسل و تطعم يونسَ الفقير. واقع الأمر أنه ما كان اقتراحاً و لا طلباً و لا إشارةً و لا لطفاً و لا كرماً و إنما إيعازٌ بديهي مثل إيعاز أبٍ لطفلته. مصَّ الولدُ إصبعَ أمه و احتجزَ العسلَ و بدا أنه يستسيغ. و لمَّا رأى الكاهنُ جوعَ المرأة و وليدها أحضر المزيدَ و مدَّ يدَه يأكل معهما. إنها تلاحظه و هو يأكل، فما الذي تراه و ما الذي تسمعه؟ تخلبها مواصفاتٌ يضفيها هذا الرجل على أفعاله و لا تفقه ما علَّتها، و تقارنه بزوجها الأول كما بجلال الدين، و تشعر بالذنب، و تسقُطُ قطرةُ عسل من إصبعها المتوجْهة إلى فم يونس على ظهر يد الكاهن، و ترتبك، فتمسحُها بسرعة. إطلبني من أمي، تودُّ أن تقول له ذلك و تكاد تنطق. إطلبني، تحسّن ما تودُّ أن تقول له و تتريث. أبقني، ترتضي ما تودُّ أن تقول له و تتردد. تمسح زينةُ القطرةَ عن يده بإصبع منها نظيفة، لم تقْرُب المأدبةَ بعد، بإصبعها ؛ تلك الصغيرة اليمنى المثنية، و بهيامٍ تشتهي لو أنها تلعق القطرةَ، و تريد لعقَها، إلا أنها تتحاصفُ و تكبتُ ما تود و ما تريد، لأن الرجلَ، حاملَ الكتان على كتفيه هذا، يجب أن يحب استبقاءها، فلا موجب لمكرٍ أو استغواءٍ إذاً معه.

– سامحتُ بهائمَ البحر حتى من قبل أن يعوضني اللهُ و ألدَ الولد.

تظنُّ أنه سيفهم فيروقُه ما رقيتْ إليه. و لعله فهمَ لأنه ضحكَ مثل منْ فهم، و انبسط لوجهها، و قال لها:

– هي بهائم تجوعُ و تسعى و لا تتعمد الإضرار.

سأبقى، تجد ما تودُّ أن تقول له و تزدجر. فهذا الرجل الذي يؤاكلها لن يطردها، و أبداً لن يطرد أحداً يترجى هامساً "سأبقى"، و لكنه سيكون مضطراً للقبول و مضطراً للمداراة على اضطراره للقبول. إنها لا ترغب في الانتباه. و على أية حال، فلقد نطقَ لسانُها – كشأنها – بعيداً عن خواطرها:

– ودي أن أجيء مع جلال الدين و نعيش في بركات الجوار.

– ألا يعلم زوجُكِ بولادتك؟

حكَتْ له.

– ربما عادَ و لم يجدكِ هناك.

ردَّت:

– آه، ممكن.

هل راعَ الكاهن من تفاحةٍ متناهية الصغر مبثوثةٍ في منطوق

رجائها للعيش فى بركات الجوار؟ لعله لم يلحظ سوى المجاملة فيه. تنشغل بجلال الدين غير مدركةٍ إنها انتظرته و تنتظره بقلقٍ مُمَوَّهٍ أنكى مما هو بادٍ عليها. "انتظرينى على باب الغرفة"، و انزوى ليلبس الملبوسات البيضاوات و العمامة، و لمّا انتهى استدعاها إلى داخل غرفته حيث الصحائف، "تفضلوا"، فتدخل بوليدها و تطالع فى وضح الصبح ملكوتاً لم تلحظه فى ضوء الشمعة ؛ نقشاً مدهوناً بألوانٍ ذهبية و فيروزية لملكةٍ فَتيةٍ عاريةٍ حانيةٍ موصولةٍ مثل قوسٍ على الحائط و السقف و الحائط المقابل ؛ ترفعها اصابعُ قدميها المشبوبة التى تمسُّ الأرضَ مساً على الحائط الشرقى و تسندها فى الجهة الأخرى أصابعُ يديها المفرودة التى تمسُّ الأرضَ مساً على الحائط الغربى، و تنتثر نجومٌ من بطنها على قاطن الغرفة. "هذه هى سيدتى، و لا قولٌ عنها" أبانَ لها! و رفع صحفةً بالقرب من عينيْها مُبيِّناً لها أن ابنَها موصوفٌ فى كلماتها. ارتبكت المرأةُ التى تحمل وليداً على ذراعها اليسرى و تلعق إصبعاً صغيرةً لزجةً و هى تلقى نظرةَ تحَامُلٍ على الصحفة و تلقى على وجه الكاهن نظرةَ تسليم متباطئة، شاملة ربما، تعنى على الأقل انه أحقُّ بأنْ تهبَهُ الولدَ. و بخشوعٍ تديمُ تطلُّعَها إلى هذه المرسومةِ فوقها و عن يمينها و شمالها و قد استفاقت على حنانٍ يتفشى و يتنزّل عليها من كنفها لكأن البدر عاد يسطعُ، الآن، من القُبة هذه، و من السُمَيَّة الفيروزية الذهبية هذه، عليها و على غائبها جلال الدين، سطوعَه ليلةَ كانا فى القارب معاً "و لماذا تقبلين إذاً بموت الاثنيْن الآخريْن؟" "هذان أماتهما الله"، و مبهورةً تقرصُ كتفَ الكاهن ؛ "أحسُّ أنى أعيش فى أمسى الأول!" "فلنمض إلى الشاطئ و نعرف أخبار منْ ننتظرهم"، و يخرجان معاً، متزامليْن، و هى تشهَدُه حالَ مغادرته داره، غير مُغلِق بابها بمفاتيح، و كأن بمقدور أى امرئٍ أن يدفعَ و يفتحَ و يدخلَ لولا أن الكهنوت الراصد المقتدر على إيقاع الأذى بالمجترئين الهاترين جديرٌ بأن يُخشَى.

فى ذلك الصباح الحار لم يجداه هنالك، أمّا القارب فكان يتأرجح بعيداً فى المياه العميقة، و إنْ لم يضع بعد. و بمجرد أن اقتربا من حافة الشاطئ انتثر جسمٌ من القارب البعيد ؛ رفرفَ بجناحين كبيرين كجناحىْ نسر، و طار. "ما الذى كُتبَ عن ابنى فى دفترك؟"، "كُتب أنه سيُولد فى هذا الأوان، و لأبٍ من غير صنف الناس"، بُهتت زينة لأن الربتاتَ، اللائى آتينها مثل وهمٍ فى أدنى بطنها حتى أرعشنها و هى تناجى النبى وحيدةً فى خلاء البحر، موصوفاتٌ إذاً فى إصحاحاتٍ و مقروءاتٌ إذاً على الملأ و لسن مصوناتٍ بالكتمان كما يُحتَسب! "و ماذا أيضاً؟"، "و لن يشهد أباه إلا بعد عدّ السنين، و يصرعه بالخطأ"، "و ماذا!"، "قد يقتله"، "و كيف درى

الناسُ الذين كتبوا كتبكَ الغيبَ؟"، "ليس الغيبُ مقفولاً تماماً على ناسٍ من الناسِ"، "و لكن كيف ينعرف أمرٌ لم يحدث بعد؟"، "إنه ليس بالضبط لم يحدث بعد"، "لكنه كان، حتى الأمس، لم يحدث بعد"، "كان لم يحدث بعد، و كان حدث: إنه الاثنان معاً"، "طيب، و ما دمتَ تعلم أن الولدَ لن يرى أباه إلا بعد سنين طوال فلماذا قلتَ: فلنذهب لنرى إن كان رجع؟"، "الخطأ خطئى ؛ ساء فهمى و التبستَ عليَّ الألفاظُ: منْ يشهدُ منْ / الأب يشهدُ أم الابن يشهدُ؟ و لَزَمَنى التبيُّنَ"، "و ماذا عنى؟"، "مطلوبة"، "خير؟"، "خير"، "منْ يطلبنى!"، "قديس".

حلَّتْ زينةُ القاربَ الثانى، قارب الصيد الكبير، بحِمِية امرأةٍ مُثبَتٌ عنها و مُشارٌ إليها فى أحاجى الكهنة و معقودٌ لها مع قديس، و خطت بداخله حاضنةً ابنها و متمنِّعةً عن إبقائه مع الكاهن. و واقع الأمر أن الكاهن هو الذى لم يُطلْ مجادلتها حين شاءَ استبقاءَ الطفل معه حتى تبحر هى و تستنقذ القارب الآخر، متحاشياً أى إلماحٍ إلى فاجعة ذكورها الغارقين، و لكنها كانت قد طاولت ذلك الشعور بالرضا و العزم بل و بالحذق حتى إنها حاججت الكاهن:

- إذا قُلنا إنه سيعيش حتى يبلغ الحلمَ و يقتتل فلن يغرق اليوم أبدا. إنه حرز سلامتى.

×××

اسمه عنبر.

عنبرُ هو الكاهن الذى لم تنطق زينةُ اسمَه إعلاءً. فى ذلك الضحى أحصى عنبرُ الكاهن قارباً واحداً يعود. القاربُ المُستنقَذ العائد فى ضبابٍ بقوام اللبن حاملاً يونس الصغير ليس إلاّ قارب جلال الدين الذى تأرجحَ قبل ساعتين على خط الأفق و قد اندفع منه نسرٌ. و زينة العليلة التى عوّل الكاهنُ على حظّها لم تعد بقارب الصيد، و الأرجح أنها غرقت أو علِقت. و لقد ربط الكاهنُ القاربَ فى وتده و التقطَ الطفلَ، و استدارَ نحو جهة امرأةٍ فى ثديها حليب اسمها عايدة، من دون مشقة إلقاء ألف تحديقةٍ أخرى عبر غبش الأمواج.

صحا جلالُ الدين من نكبته؛ رأسه جريح و عنقه موثقة بحثالةٍ نهايتها مُلقاةٌ على الأرض، و لا أثر لعالية و لا أثر للبغل. وضعَ إصبعاً و جسَّ تورُّماً على رأسه بحجم البلحة، و تلمَّسَ جلطةً غير مندملة تلمُّساً محاذراً لئلا يقلقلها. تجنبوا قتلى و هم يروّعوننى ببرودٍ فحسب ثم سيعاودون ترويعى. لو

ان شاهداً تحرى لأفادَ بأنه أثناء الهُنيهة نفسها كانت هنالك دماءٌ عديدة تسيح و تُضبَط ؛ زينةُ تحبس نزفها بمزقةٍ فى مرحاض كاهن، و عنبرُ يستأصلُ زوائد عن سرة مولود و يزمُّها بفتيل منشفة، و جلالُ الدين يتولى أمرَ دمِهِ بكظم.

إن الذى أفاق من صرعة ضاربيه، خائراً، لمحَ صقراً أو نسراً يحلّقُ فى العليين فرزّ عينيه مستتبعاً أثرَه، فلعل النسورُ تتوقعه جيفةً قبل موته و تتربَّص. نهضَ و شهقَ و زفرَ لكأنما يردُّ تربُّصَ النسر، و شمَّ من الأجواء رائحةً أو ذكرى رائحةٍ أو ظن انه شمَّها فخَطَرَ له ما اعتبره رسالةً انفرضتْ عليه ؛ سيرحلُ عن معزلِه و لو لحينٍ و يرجع إلى بلاده فيرى امّه و يرى حسيبة، مخطوبته السرمدية. ! ستَرافقُنى زينة؟ و كأنه تذكّر زينةَ ؛ هرولَ إلى البحر ليصطحبَها، ولدته ذكراً على يابسة. إذاً فسيرافقهما فرخُ المراة المليحة الذى انولدَ له من صُلبه. اقترب من الشاطئ، و وصل إلى حيث لا أحد. و بنظرةٍ إلى قاربه انقهرَ قلبُه فصعد إليه و نبَشَه سدى. غادر قارباً مربوطاً و خرِباً اللهم إلا من ريشة طائر مُدماة و كأنها نزعاً نُزعت. تعاطاها بين اصابعه و قصدَ إلى دار الكاهن الذى عانقه و غسلَ جرحَ الراس و ضمّده و مدَّ صحنَ طعام و تكلم عن حوادث زينة و عن يونس المُودَع بتوصيته فى لدن عايدة، و انبأه جلالُ الدين عن نية شانئيه و عن انتوائه زيارة امه و اهله، و ناولَه الريشةَ "يا للدم القاتم على سِنّها"، امسكها الكاهنُ مترفقاً و نظرَ و لم يقل كلمةً. إن الطائرَ عجوزٌ جداً، ذلك الذى يحلّقُ و يبلغُ المدى، و لقد اقتُلِعت الريشةُ الكبرى من جناحه، و سالَ دمُه هو أيضاً فى الوقت، و تخثّرَ.

سارَ الذى ما عاد يتذكر خطوةً من خريطة رجوعه إلى موطنٍ فرَّ منه إبان صباه، عازماً على تجنُّب الاسترشاد بأيِ كان و على إغفال الذكاء و التذكُّر، و مستصوباً الاستهداء بالحدس و بما يكون قد كَمُنَ فى لُبهِ من حِسِّ الطيْر. داسَ جلالُ الدين و مضى، و بعد أربعين يوماً ضحكَ و انتشى و ابتهجَ لمَّا ثبُتتْ له مقدماتُ فشله لإيغاله بأماكن و طرقات خاطئة، و لكنه واصلَ مثل منْ يوقن بأنها المقدمات الكاذبة المُضلّلة ليس إلاّ. و فى ليلةٍ تاليةٍ من ليالى الطرقات الخاطئة المُبهجة رقدَ جلال الدين على جانب حقل و نعسَ. تساقط المطرُ رذاذاً مثل ندى و كانت السماوات مظلمةً حين تراءى قوس قزح ينتشر عالياً وسط الأنجم و يتضوأ مثل شريطٍ زاه. صحا الذى نعسَ، و رأى ذلك القوس ذا اللونين الذهبى و الفيروزى، "زينة!"، "إى أنا"، "ما بالكِ؟"، "طلبنى و أخذنى"، "منْ؟"، "إيشى، حبيبى"، "و منْ هذا؟"، "عريسى الذى منى، مركبته نسر، و مُحياه مُحياكَ"، "حيةٌ أم ميتة؟"، "أنا معروفتُكَ زينة"، و ضحكت فسمعَ ضحكتَها الممتازة، و دنتْ فشمَّ رائحتَها المزيدةَ برائحة البحور، و عيناه



تراوحان على قوسِ قزحٍ ليلىٰ حافل، "أ تبقين؟"، "أ تراني تركتك؟!"، "أشعرُ أن عنبرَ يموت الآن نائماً"، "أطبقَ و مات في قاربكَ يوم فراقك"، "في قلبي شجن و به بهجة"، "فلتأوِ إلى داره لئلا تُخرَب"، "سمائي تحتي تقرُّ"، "و أرضي فوقي تعتلي"، "و لماذا تقبلين إذاً بموت الاثنيْن الآخريْن؟"، و مثل منْ تتخارج من حكايةٍ تضاحكت زينةُ و زقزقت، و لمساً لمسَها جلالُ الدين و ضمّها فتصايحت، و تملّصت، و افلتت، فانتبَهَ و أصابعُه، في ظلمةٍ زاهرةٍ، تعثُرُ في ريشةٍ مُدماةٍ ثوتْ بشعراتها على نُدبةٍ في رأسه.

قصة

فرصة

د.هشام قاسم

الأول الذى يقف فى العالم الخارجى.. من عالم الأسياد.. مهندم الثياب. السيجارة فى فمه، والسلسلة فى يده.. بشارب خفيف مازال فى بداية تكونه، ورائحة البارفاه القوية تنبعث منه، والذى بالداخل من عالم الخدم بجلباب أبيض متسخ رائحته تضاهى الأخرى فى القوة وتعاكسها فى الأتجاه من كثرة العرق الذى أفرزه طوال اليوم أثناء عمله. فمه لا يضم شيئاً، ويده الخشنة تمسك بطرف الباب حتى لا ينفتح عن آخره ويضيع الفاصل بين العالمين. عمره من عمر الآخر.

– سيدك محسن هنا؟

– لا

الذى بالخارج قال سؤاله بقوة.. والذى بالداخل أجاب بصوت متخفض كالمعتاد.

– قل له بطل بلطجة وأعد الشريط يا ابن الكلب

– نعم.

ضيق من فتحة الباب حتى لا يسمع والد سيده ، الذى بالداخل سبته بأذنه.

– ماذا ستقول له؟

– فرج يقول لك أعد الشريط إليه.

– يا ابن الكلب لابد أن توصلها له.

الباب المفتوح بنصف فتحته يفصل بين شخصين من عالمين مختلفين.

أعاد سبته بصوت أعلى وبالتأكيد سمعها سيده الكبير.

مضى - قبل أن يهبط السلم أعاد تذكيره بوصيته.

«لا تنسى يا ابن الكلب».

مضى نحو المطبخ بسرعة حتى لا يواجه سيده الكبير. وقبل أن يدخله بلمحة سريعة نظر إليه فوجده لا يبالى يقرأ الجريدة.

أثناء شغله فى المطبخ أخذ يفكر فى أوجه الشبه التى تجمع بين سيده الصغير بفصيلة الكلاب فوجدها قوية ومتعددة وأنه فعلا يستحق اللقب.. أولا حجمه ضخم يسير مزهوا بنفسه كالكلب الولف..

سريع الغضب يملأ البيت نباحا لأقل إهمال لمطالبه لا يهتم بأى قواعد كالكلاب الضالة يطلب منه إحضار الطعام عدة مرات فى اليوم ليلتهمه فى أى مكان على مكتبه.. على سريره.. على الأرض.

يعشق أكل اللحم فى جميع الوجبات. وكثيرا ما ينام بملابس خروجه وبحذائه أحيانا، حجرته مثل الحظيرة فأعقاب سجائر بقايا طعام.. قشر اللب واللوز والجوز.. الوسائد.. التليفون على الأرض.

لا يطلب منه شيئاً إلا بعلو الصوت ويصلف وتعال.. برغم أن معظم وقته مخصص لخدمة سيده.

لا مسئولية تشغله ولا خوف يؤرقه سوى إشباع جوفه بالأكل والشراب. واللعب مع الأصدقاء وسماع الأغانى ومشاهدة الفيديو وقنوات الدش حتى الساعات الأولى من الفجر. ومع ذلك وصل إلى الثانوية العامة بفضل مساهمة المدرسين الخصوصيين فى إنجاحه أثناء الامتحانات والتصحيح، لذلك كان يحنق على سيده الذى يتمتع بكل تلك الميزات الكلبية مع تقاربهما فى العمر.

برغم إيمانه أن سيده يستحق اللقب. وشغفه فى إيصال رسالة صديقه إليه.. لكن هل يستطيع اللفظ بها أمامه بنصها.

أثناء استدعاء صور سيده فى أوضاع الكلاب المختلفة المسترخية.. والغاضبة والجائعة والنابحة تصور أخوته الذين فى البلد أيضا كلابا تبحث بنفسها لنفسها عن غذائها، وتزوج نفسها بيسر شديد وفى التو بلا مقدمات طويلة وتجهيز عسير. فتسقط بذلك مسئوليتهم من على كاهله وكاهل والده.

ما أجمل كلمات (بطل بلطجة .. وأعد الشريط لفرج يا ابن الكلب) ظلت تتردد بأذنه كمطلع أغنية ثم على لسانه محاولا وضع لحن لها.

رددها كما قيلت له بالضبط.. فوجدها ثقيلة على لسانه .. توصل إلى اللحن الألطف.. تقسيمها إلى «بطل بلطجة ثم وأعد الشريط لفرج يا ابن الكلب» فى مقطع منفصل بعد أن رددها عدة مرات استحسن تقسيمها إلى ثلاثة «بطل بلطجة، وأعد الشريط لفرج.. وانفردت (ابن الكلب) بمقطع وأثناء تقشيره البصل والدموع تنهمر من عينيه. برقت فى ذهنه فكرة إعادة ترتيب الجملة. يبدأ «أعد الشريط لفرج، ثم «بطل بلطجة، وينتهى «بابن الكلب».

لكن ايصال الرسالة قد يكلفه طرده من العمل الذى تحمل الكثير للبقاء فيه لكن ما ذنبه صديقه هو الذى طلب منه وألح فى إبلاغ سبته له.. ثم أولم يسمع والده سبته بأذنه ولم ينزعج أو يبد تضررا.

نقر على باب الحجرة.

- ادخل.

اعاد النقر من جديد.. فصاح سيده.

- الم أقل لك ادخل.

وجده جالسا عارى الصدر يرفع ساقيه على المكتب ويقلب بالريموت قنوات الدش.. وأعقاب السجائر على الأرض.

- فرج صاحبك مر عليك.

فقال ضاحكا:-

- بالتأكيد يريد الشريط.

- نعم.

- طب أخرج وخذ الباب وراءك.

مضى حتى وصل إلى الباب.. انتظر قليلا ثم استدار والتفت إلى سيده فوجده يتابع التليفزيون كان وده أن يلتفت هو الآخر إليه ليقول الجملة التى عزم عليها ويمضى سريعا.

خرج من الحجرة وأغلق الباب من ورائه.. كيف تضيع منك تلك الفرصة.. لن تتكرر مرة أخرى. لم اللجام يكبل لسانك .. انت توصل رسالة.. لست انت صاحب كلماتها . انت مثل التليفون لست مسئولا عن الكلام الذى ينقل عبر سماعته.

نقر على باب الحجرة.

- ويعدين.

- ادخل .. ماذا تريد مرة أخرى؟
- فرج طلب منى وألح فى إبلاغ رسالة لك.
- ماهى
- اعد الشريط لفرج.. ويطل بلطجة يا ابن الكلب.
- ماذا قال لك
تعثرت الكلمات ثم نطقها سريعا.
- بطل بلطجة .. وأعد الشريط لفرج.. يا ابن الكلب.. هو الذى قال:
- قال لك أننى ابن الكلب.
- نعم .. هو الذى.. قال
فانفجر سيده ضاحكا.
- أصله سيموت من الغيظ.. شريطه معى منذ شهر.
واستكمل ضحكه وهو فى غاية الانشراح وجسمه الضخم كله يهتز
- قال لك: أننى ابن كلب
- نعم والله وقال لى ذلك
قالها واضحة.
استمر الجسد فى الاهتزاز والضحك.
- والنعمة الشريفة لن أعيده له طالما هو بمثل هذا الغيظ.. قال لك أننى ابن كلب.
- نعم ويلطجى أيضا.
قالها قوية وشارك سيده الضحك ثم مضى.
لم يضحك مع سيده من قبل.. تلك المرة الأولى.. الهذه الدرجة أسعدته السبة وهوالذى كان يتصور أنها ستجعله يثور ويلقى به إلى خارج الحجرة ثم إلى خارج المنزل..ولعل زجرته تصل به إلى بلده الريفى إذن ما يسعد سيده أنى أقل له يا ابن الكلب وما يسعده هو أن يقول له يا ابن الكلب.
فى الصباح خبط على باب حجرته ثم دخل ولم ينتظر إذنه فوجده على فراشه عاريا إلا بسروال يدارى عورته.
- لماذا لم تنتظر حتى أذن لك بالدخول.
- أصل جهزت لك الأفطار.
- أين هو.
- سأحضره لك يا ابن الكلب.



- ماذا تقول؟

- جاهز وسأحضره لك يا ابن الكلب.

دفعه إلى خارج حجرته ثم إلى خارج المنزل. وعاد إلى بلده وهو منطو حزين يحمل بقجته على كتفه.

يلتف اخوته من حوله.. يزومون كالكلاب الجوعى.

ألعاب الأدباء

"ألعاب الهوى" لوحيد الطويلة:
المكان يتحكم بأشخاص الرواية

فريد أبو سعدة

عن دار ميريت للنشر فى القاهرة، صدرت رواية "ألعاب الهوى" للكاتب وحيد الطويلة. وقد أثارت رغبتى فى الكلام، أولاً لأنها رواية ممتعة بالفعل، والمتعة قيمة أصيلة فى الأدب ينبغى أن نحميها من تشنج المجربين، ثانياً لأنها نجحت أكثر من غيرها فى اصطياد الروح المصرية، وثالثاً وهو الأهم لأنها تناقش أموراً ظلت محجوبة ومسكوتاً عنها فى حياة الفلاحين المصريين.

يلعب المكان فى الرواية دوراً رئيساً. فيملى على أهل الجماعة ما ينبغى لهم عمله. بعد أن يعدهم بالأمان الذى يسعون إليه.

المكان هو البرارى والمستنقعات. التى تبدأ من وسط الدلتا وتتجه لتحيط ببحيرة المنزلة فى أقصى الشمال بالقرب من البحر الأبيض المتوسط. "ارض بور. مالحة. بعيدة عن أعين الحكومة وعن شنب القاضى!... قرى كئيبة. وبيوت رمادية قصيرة القامة. وحارات ضيقة يكاد الشباك فى ناحية ينط على زميله فى الناحية الأخرى".

ذاكرة الرواية تخايلنا بالمسكوت عنه من نضال الفلاحين المصريين فى سبيل ملكية الأرض. ذلك ان الفتح العربى لمصر جرّد الفلاحين من ملكيتهم بضربة واحدة. ولم يترك لهم سوى حق الانتفاع فقط! بعد ذلك. وفى اطار الجدل الفقهى حول مشروعية هذا "أيد فقهاء المذهب الشافعى فكرة أنه نتيجة للفتح. فإن أرض مصر والهلال الخصيب اصبحت تحت يد الدولة يديرها الحاكم لمصلحة المسلمين".

الفترة التاريخية التى تنهض فى خلفية الرواية تمتد من تولى محمد على حكم مصر وتستمر حتى أواخر عهد الملك فؤاد. وهى الفترة التى شهدت التطورات الدراماتيكية التى صاحبت استعادة الفلاحين حقهم فى ملكية الأرض بعد قرون طويلة منذ الفتح العربى.

"أبو عبده هو الذى دفع من حرّ ماله. واصطحب معه إلى مصر

(القاهرة) سبعة من كبار البرارى. ثلاثة منهم حرامية وتابوا... يخرجون من بعد صلاة الفجر. ينتظرون مرور الملك ليعرضوا حاجتهم... وقف أبو عبده أياماً بطولها فى سكة الملك أمام قصر عابدين حتى هلّت طلعته والشيخ يلوّح ويهتف عاش مولانا الملك وهم وراءه كالغنم إلى أن صدمته سيارة الملك. ووقع تحت العجلات. ولولا ذلك لما توقف الملك... فاستحلفه الشيخ بعزته وبرأس الخديوى الكبير أن يملكهم أرضهم. واستجاب الملك لطلبه وأصدر أوامره لمكرم عبيد باشا... فتحولت الأرض المستصلحة من إيجار إلى ملك لحائزيها بأقساط سنوية قليلة".

الرواية إذاً تضع فى ذاكرتها هذه الأحداث. فيما تقدم تأريخاً لقطاع من العائلات فى الريف. ورصداً لتماسك بعض الجماعات وتبلورها بعد أن كانت ضائعة فى المكان والزمان. هائمة على وجوهها. مطاردة. وفاقدة الاعتبار.

اعتمد الباشا فى ١٨٢٢ التجنيد الإجبارى للفلاحين فبدأ بـ٤٠٠٠ فلاح ثم ازدادوا حتى بلغت قوات الباشا فى الثلاثينات ١٠٠ ألف مجند. معظمهم من الفلاحين. ما أربك العمالة الريفية وأغرى الفلاحين باللجوء إلى المقاومة والهرب.

هكذا أصبحت هجرة الفلاحين من قراهم نتيجة للسخرة أو التجنيد الإجبارى أو عدم القدرة على دفع ضرائب الأرض ظاهرة. حتى أن الحكومة عملت ما فى وسعها لتشجيع مديرى المديريات والعمد ومشايخ البلد على القبض على الهاربين من الفلاحين. بل أصدرت فى ١٨٢٩ ما سمى بتصريح المرور (تذكرة مرور) لكل فلاح. تستخرج عن طريق شيخ القرية وبضمانه. يدون فيها اسم الفلاح ولونه والمدة التى يتغيب خلالها عن القرية وسبب الخروج (ولا بد بالطبع من أن يكون مقنعاً لشيخ البلد). وكان كل غريب يدخل قرية أو مدينة يفحصون تصريحه. وكان يعاقب بالسجن من ستة أشهر إلى سنتين أى فلاح يحمل تصريح مرور مزيفاً أو مبدلاً.

ما إن أهلت أربعينات القرن التاسع عشر حتى أصبحنا أمام جماعات من الهاربين من السخرة. أو الفارين من التجنيد. أو الذين تنازلوا عن الأرض لمن يدفع ضرائبها وفروا بحثاً عن الرزق فى أرض أخرى. بعيدة من عين الحكومة أو يدها الطويلة. هؤلاء هم المطاريد أو الصعاليك الجدد الذين عبر المعاناة والمصير المتقارب شرّعوا قوانينهم. ولونت الطبيعة القاسية هذه القوانين كما لونت سحناتهم بالملح والتراب.

هاجر أفراد عائلة البحيرى الكبير. كما يقول الراوى. من قريتهم كفر البحايرة. هرباً من حاكم ظالم. وبحثاً عن الرزق فى مناطق غير مأهولة. وطأوا أرضاً جرداء. ليس فيها سوى الهيش الذى يتطاول وسط ملوحة البرارى... شربوا المرّ. هاموا على وجوههم يسرقون ما يصادفهم من أغنام وأبقار وغيرها. وإن لم يتيسر الأمر

يلطشون الوز والبط السائر فى الطريق. كانت البرارى بحق مخبأ الحرامية الأول ومثواهم الذى تعجز يد الحكومة عن أن تطاول أحداً فيه. هناك استقرت العائلات. وصارت لها بيوت من الطين والبوص، وزرائب لمواشيها. وبدأت النعمة تدب فى الأرض المستصلحة.

(خمسة بطون) بتعبير الكاتب هى ما تفصل بين البحيرى الجد الأول وبين بطل الرواية الشيخ حامد، إمام الجامع، وأول الحاصلين على عالمية الأزهر. وإذا كانت ذاكرة الرواية تمتد لأكثر من ١٣٠ عاماً، فإن دورة السرد تبدأ وتنتهى فى ستة أشهر، هى المدة المتبقية على خروجه على المعاش ببلوغه الستين. يبدأ السرد بزيارة عزرائيل للشيخ محذراً: "وقتك قرّب يا شيخ حامد". وينتهى بعد أن خطب، فى جمعته الأخيرة، خطبة الوداع.

خلال هذه الدورة يضعنا السارد ممسوسين بين فلاحين من لحم ودم، يضعنا أمام طرائقهم فى الحكى، ويدخلنا معهم فى حضرة لغة م(متشافة)، لغة طازجة، حسية، شديدة الحيوية تنتمى إلى رواد كبار مثل المازنى ويحيى حقى وتصل فى الكاريكاتير إلى عبدالعزيز البشرى، وهى تنتمى فى الوقت نفسه إلى كتاب كبار مثل إبراهيم أصلان باختزاله الآسر، ومستجاب بعينه العيّابة.

لم يعد الصراع كما كان فى السابق بين العائلة والحكومة، أو بينها وبين الأسر المناوئة، بل أصبح صراعاً على الزعامة فى العائلة الواحدة، ولم يعد الصراع يقوم، كما كان، على الحق والقوة، بل أصبح بين الحق والقوة! بين الشيخ حامد وأخيه النادى (الذى وصل إلى البكالوريا من دون أن يحصل عليها) من جهة، وبين عمهما الحاج قرد الراغب فى السلطة وابنيه (وفا) الذى زامل الشيخ حامد قليلاً فى الأزهر ثم انقطع، والفرماوى (اللص الحامى للأسرة بعد الشابورى) من جهة أخرى.

بدأ الفصل الجديد من الصراع مع نجاح النادى فى زراعة البنجر، وحصوله على موافقة الحكومة على انشاء مصنع للسكر فى البريّة، وهو ما يهدد مكانة الشيخ قرد، ويبشر بعودة السيادة والنفوذ إلى أولاد المرحوم أبو عبده: حامد والنادى.

يتزامن الصراع أيضاً مع انتخابات الاتحاد الاشتراكى، التى تزعم الحكومة اجراءها من القاعدة إلى القمة، ولكن ما إن تبدأ الإجراءات حتى نفاجأ بموت النادى، وهو الموت الذى يبدو معه الشيخ حامد وقد فقد الاتجاه، وأصبح لا حول له ولا قوة، بخاصة وقد رحلت بعد النادى أمه (عروسة) و(نميرة) زوجته فى ما يشبه التمهيد لدورة جديدة من التغيير، مرهونة بالفئات التى ستنجح فى الانتخابات.

وحيد الطويلة لا يقدم شخصياته من خلال الوصف، بل من خلال فن مصرى قديم هو (النقّورة)، وفيه تتهكم الجماعة على واحد منها فى سهرات السمر، وكأننا



أمام صورة مجازية لطيور تنقر من وقع ضحيتها. والنقورة أمثولات أو مشاهد صغيرة تعتمد على المفارقة. وتجعل ضحيتها أضحوكة للآخرين. ووحيد فى رسمه شخصياته بهذه الطريقة يجعلها شاخصة فى الذهن أكثر مما تفعله الصفات. فنحن لا نذكر (عروسة) أم الشيخ حامد إلا وهى تهرع. شالحة ثيابها. إلى الحمام قبل أن تفعلها على نفسها! ولا نتذكر الشيخ حامد إلا وهو يتجول. فى أثناء خطبة الجمعة. بين الصفوف الأولى من المصلين. مهدداً من يعترض على كلامه بطرده من الجامع.

ضربات من التهكم تقوم مقام النعوت. وإن لجأ الكاتب إلى الوصف وقع به على جوهر الكاريكاتير فى الشخصية.

روح من الفكاهة تمرح فى "ألعاب الهوى". وبينما نتمتع بألاعيب وحيد الطويلة. المستلهمة من طرائق الفلاحين فى الحركة أو الحوار. فإن أعيننا لا تخطئ هذا التاريخ الطويل من البؤس والألم. الذى يومض كالدموع فى فضاء الرواية.

فاطمة ناعوت

أنا أندهش إذن أنا إنسان

والأرستقراطية والإيتيكيت يقولان لك "لا تندهش". فالاندهاشُ بدائيةٌ وقلّة تحضّر. ولم تَرُقْ لى هذه المعلومة ابدا. ادهشتنى! فأنتَ حىٌ بقدر ما تندهش. ولا تتوقف عن الدهشة إلا حينما تعرف. وهل احتوتنا المعرفةُ أو هل نحن احتوينا المعرفةَ؟ كلما ضبطتُ نفسى متلبسةً بحال دهشة افرح. رغم غيظى من عدم الفهم، افرح. هو لونٌ من الغيظ المُبهج. مثلما يؤلمنا احد اضراسنا الما خفيفا فنجزُّ عليه كى يزيدَ الألمُ قليلا. فنشعر بشىء من اللذة المشوبة بالوجع. هذا الوجع يؤكد لنا اننا نحيا ولم نمت بعد، فنودُ تأكيدَ الألمِ لتأكيدِ الحياة! افرحُ بدهشتى لأنها دليلى أننى أحيا وأتنفس وأتفاعل مع الوجود. مازالت أمورٌ بديهية، تحدث عشرات المرات فى اليوم، تدهشنى. أندهشُ كلما رأيت بطنا منتفخا لامرأة بما يشى أن ثمة شيئا ينمو داخلها الآن، وشيك الخروج إنسانا! أندهشُ من القلم يخطُّ رموزا وخطوطا، هى افكار داخل مخى، وإذ تقعُ عليها عينا شخص آخر يعرف فورًا ما يدور برأسى! ولو فصلتنى عنه الأميالُ وربما الدهور! تدهشنى الذبابةُ فى كابينة القطار تحتفظ بمكانها فى الهواء، القطار يجرى وهى ثابتة لا تصطدم بجدار الكابينة! تدهشنى النملةُ تسير فى خمس ثوان ما يوازى طول جسدها ألف مرة! بالقياس، كأنما إنسانا يمشى ميلا فى

اندهشتُ حين
انتبهتُ أن
القططَ لا
تندهش. لهذا
قلتُ: "القطة لا
تندهش/ حين
تبصرُ السيدةَ
تصفعُ وجهَ
الطفلةِ
الجميل/ لما
كسرتِ الكوبَ/
القططُ لا تقدرُ
أن تندهشَ/
لكن تقدرُ أن
تتسللَ فى
الليل/ لتخمشَ
تلك اليدَ."

بضع ثوان! تدهشنى الغيمةُ والمطرُ والنحلةُ والورقةُ والحبُّ والكراهيةُ والموتُ. الميلادُ يدهشنى أكثر من الموت. يدهشنى الطمئُ الأسود الكاحلُ ينشقُّ عن زهرةٍ حمراءَ وورقة خضراءَ! ويجىء العلمُ ليفسدَ علىّ كلَّ متعى. درسُ الكيمياء والفيزياء والأحياء هى ضدٌّ تعسفىٌّ تآمرىّ على كل بهجات الدهشة التى أجتهدُ أن أحصلها. العلمُ عدو الفرح. لأننى سأتعلم أن البذرة تسقط فى التربة ويتولد حولها مناخٌ مناسبٌ من رطوبة وأكسجين فتنشقُّ عن جذرٍ ثم ساقٍ ثم براعمَ ثم زهرة! وأن مياه المحيطات تتبخر بفعل حرارة الشمس فتصعد إلى الأعلى وتتجمع على هيئة غيمة قد تمطر. ثم لأعرف أن القمر هذا الجميل، الذى طالما ناجيته من شرفتى وحاورتُ أرنبه الأبيض الواقف يدقُّ القمحَ فى هون، إن هو إلا كوكبٌ صخرىٌّ مظلم يسرق من الشمس نورها فيضىء فى غفلة منها حين تنام. تبًّا!

الدهشةُ تعنى السؤال، والسؤال يجيب عنه العلم. لكن تبقى أمورٌ لم يحلّها العلم، ومن ثم توجّب اشتقاق لون جديد من العلوم الإنسانية هو الإبستيمولوجيا أو نظرية المعرفة، وليس العلم. ليبقى الشاهدُ الذى يظلُّ يذكرنا على الدوام أن العلم قاصرٌ وسوف يظلُّ قاصرا حتى يبقى العالَمُ لغزًا مُحيّرًا لنا، ونظل نندهش فنثبت، لأنفسنا، أننا بشر. ولهذا يقول هوسرل إن السؤال يبدأ بالرجوع إلى الذات قصد تحطيم المعارف الجاهزة التى يمكنها أن تكون عائقا إبستيمولوجيا ضد مشارفة الحقيقة. فعلى الإنسان أن ينشئ فلسفةً خاصة، قائمة على حدوسه المطلقة. من أجل ذلك رفض فيثاغورس أن يُدعى "حكيما" لأن الحكمة تعنى امتلاك الحقيقة. ومَن يمتلكُها؟ وفضّل عليها كلمة "فيلسوف"، وهو محبُّ الحكمة، وليس مالكها. هذا التواضع المعرفىّ، والتوق الدائم إلى التعلّم، هو الذى سيولّد فيما بعد منزع الشك المنهجىّ الذى سيؤسسه ديكارت فى القرن السابع عشر. لذلك تبقى الأسئلة أهم من الإجابات عليها، وكل جواب يصبح بدوره سؤالا جديدا، كما قال كارل ياسبرس. فاندهاش نيوتن من سقوط التفاحة بدلا من طيرانها فى الجو بعدما تحرّرت من غصنها خلق سؤالا. ومن ثم نظرية. فهل كان نيوتن حين اندهش فيلسوفا أم عالما أم شاعرًا؟ عندى أنه كان محض إنسان تحرّر من استعمار اليقين والمُسلّمات وحسب. من هنا نقدر أن نفهم المنطق التوليدىّ للسؤال السقراطى. حين كان سقراط يبادر محاوره بسؤال جدّ بسيط حول أمر شديد البداهة. ثم يتدرج الحوار خطوةً خطوة "ليولّد" أسئلةً إشكاليةً كبرى.

فإحساس سقراط بتواضع معرفته (!) جعله يساجل رجال الدولة بحثا عن الحقيقة، محاولا أن يحطم عندهم ذلك الاعتقاد

الدوجماتى بامتلاك اليقين. فلاقى ما لاقى. من الرائع أن نتحرر من الوثوقية والجاهزية والمفروضية والبداهة. ونستسلم للذة الدهشة. حيث لا شىء بديهيًا فوق الأرض. كل شىء يصلح أن يكون محلَّ سؤال. ومحل دهشة من ثم. حتى قبسة الهواء التى تدخل رئتى الآن لكى أحيا لدقيقة قادمة. هل حقًا القطةُ لا تندهش؟

عمتِ صباحًا يا استاطيقا القبح

طبيعى أن نجد امرأةً جميلة يستلهمُها الرسامون كموديل. فالجمالُ كان ويظلُّ مطمحَ الفنِّ وقِبلتَه. الحسناوات والورود والغيمات والأشجار ووجوه الأطفال والفراشات والقمر والنجوم والنهر، كلها مفردات أصيلة فى معجم الجمال. فاتنةٌ تجلس أمام لوحة التشكيل فتحاول ريشة أن تقلّد الخطوط الخارجية لجسدها وملامح وجهها ولون بشرتها لتصوغ لوحةً، لسانُ حالها يقول، مثل أمجد ناصر: "سُرَّ من رآكِ". لكن ماذا عن دواخل الحسناء تلك؟ مهلا، لم يأخذنى التفلسُفُ ولستُ بصدد الكلام عما درج الحكماءُ يلهجون به حول جمال الروح ورقىّ النفس ورجاحة العقل وفرادة الشخصية إلى آخر تلك المنظومة. أنا أبسط من ذلك. أحكى عن داخل الإنسان من أحشاء ودماء وأوردة وكبد وبنكرياس. هل واردٌ أن تكون هذه التيماتُ أهدافًا أو "موديلات" لرسّام؟

هيلين تشيدويك فنانة تشكيلية إنجليزية (١٩٥٣-١٩٩٦) فعلت هذا. رسمت لوحة عن الحب بين رجل وامرأة ليس بها إلا زوجان متعانقان من المخ بشرى تحملهما كفٌّ آدمية! فلسفتها تتوسّل حواشى الجسم الآدمى من أجل جدْل علاقة بين المتلقى وبين "الداخل"، عوضا عن "الخارج". ربما انطلق هذا التوجه من نزعتها النسوية التى جعلتها ترفض أن تجعل من جسدها، بوصفها امرأة فاتنة، موديلا للرسم. فراحت تستلهم الخلايا والأمعاء وقرنيات العيون أهدافا للوحاتها. بل تجاوزت فى مسعاها العجائبى فى استجلاب الفن من أشياء قبيحة فى لوحتها الأشهر التى صنعتها بين عامى ٩١-٩٢ وأعطتها عنوان "زهرات البَوْل" Piss Flowers . وفيها قامت هى وصديقها ديفيد نوتريس بالتبوّل على أقراص من الجليد، مما أنتج تجاويفَ وتعاريجَ ونتوءاتٍ صنعتها المادة القلوية للبول فوق صفحة الثلج. ثم التمييز بين بول المرأة وبول الرجل عبر اختلاف أشكال "الزهرات" التى صنعاها

من الجليد.

وسواء أحببناها أم رفضناها أم أثارت تقززنا، تضعنا هذه التجربة أمام سؤال إشكالي ضخم. هل الجمالُ معياريّ؟ وإن نعم، فما معاييره؟ لمَ نصنعُ قائمةَ القبح من عناصر مثل: الصرصور، الغراب، الأفعى، البومة، الحذاء، الدماء، الأحشاء الخ، في مقابل معجم الجمال الشهير الذى أهلكه الشعراء واستهلكوه؟ هل الصرصور حقا كائن قبيح الشكل بالمقاييس البصرية الفنية؟ لو نحيّنا جانبا ميراثَنا العدائىّ المتراكم معه ونظرنا إليه بحياد نظرة تشكيلية لوجدنا أجنحةً نصف شفافة بلون مراوغ يقف بين الأحمر والبنىّ، وعيونا فاتنة بها عدسات مركّبة، ونجد رشاقة حركة وحبًا للحياة لا شبيه له. ولعلنا نتذاكر رواية "مصير صرصار" لتوفيق الحكيم. فى الأخير سنجد اتزانا جماليا بصريا يشى بعبقرية تشكيلية وراء صنعه. هذا ما قد يقوله رجل فى منتصف العمر لا يعلم شيئا عن محنة الإنسان التاريخية مع الصرصور والنظافة. كأنما زائر من كوكب آخر ليس به حشرات هبط إلى الأرض فجأة. هذا المثال الفانتازى الجدلى ألعبه أحيانا مع نفسى لكى أصنع علاقات طازجة مع الموجودات من حولى حين أكتب القصيدة. الغراب مثلا أراه كائنا فاتنا. كأنه رجل وسيم فى اسموكنج رمادية أنيقة مطعّمة بالأسود والأبيض. صوته لا يجلب الشؤم كما ألصقنا به، بل أجده أجمل من هديل الحمام المخيف الذى كأنما يستلل من تحت الأرض. هكذا حبذا أن نبنى علاقات جديدة مع الموجودات والكائنات التى ظلمناها كثيرا.

الذى زار حى "الملذات العابرة" فى أمستردام، سوف يدهش من فتارين الزجاج التى تعرض النساء كبضائع استهلاكية. وبعدما يفيق من صدمته الوجودية حين الإنسان سلعة تُعرَض، سوف يدخل فى صدمة فلسفية أخرى تضرب مفهومه الجاهز عن الجمال. حين امرأة جميلة (بالمفهوم الشائع عن الجمال من رشاقة وبياض بشرة ونعومة شعر ودقة ملامح) تُعرَض جوار امرأة سوداء بدينة جعدة الشعر غليظة الملامح، سواء بسواء. لكلٍ سوقُها ومريدُها. والسعر موحد!

ذكرنى هذا بأستاذ العمارة الذى طلب منّا فى الفرقة الثانية بكلية الهندسة أن نصمم بوابة "جهنم". ثم مرّ بقلمه الغليظ الأسود ليشطب التصميمات التى خرجت جميلةً متزنةً متناسقة فنيًا ومعماريا، ثم راح يشرح لنا "استاطيقا القبح" كأحد تيمات الخطاب ما بعد الحداثى فى العمارة. وهو ما فعله بودلير شعرا حين مجّد الشيطان فى "أزهار الشر". وما فعله قبله فيكتور هيجو، وإن على نحو تقليدى، حين أجبرنا أن نرى كوازيمودو، فى "أحدب نوتردام" جميلا وسيما،

رغم حدبة الظهر وعور العين والصمم والتشوه الجسدى المريع. القبحُ قد يكون أداةً عبقريةً لاستدعاء الجمال. حين يكون الفنانُ فنانًا.

"سُرَّ مَنْ رآكِ" أيتها الغيوم

لا أحبُّ السماءَ الصافية. أندهشُ ممن يتغنون بجمالها. السماءُ دون غيومٍ أشبهُ بورقة بيضاءَ فى كراسة رسم تنتظر، بنفاد صبر، أصابعَ طفل تفتح علبة ألوان الجواش ثم تقبض على الريشة لتحوّل هذا البياضَ طائراتٍ ورق وأشجارًا وأراجيحَ وبالوناتٍ وبيوتا وصبايا. لم ترق لى السماء الصافية، ولم تظهر فى قصائدى سوى الغيمات بأشكالها المتحركة المدهشة بوصفها إحدى أجمل لوحات الله الدائمة التجدد. وأنا طفلة كنت أفكر أن الله كل يوم يرسم لنا لوحة جديدة فوق السماء بريشة مغموسة فى درجات اللون الأزرق فى النهار، ثم البرتقالى حين الشمس تغرب، ثم الرماديات فى المساء، ويطعّمها بصوت العصافير، والكروان ومالك الحزين. السماءُ الصافية أحاديةُ اللون بليدةٌ واستاتيكية، فيما الغيماتُ تتشكل كما يحلو لها على مدار اليوم. تأخذ اللونَ الأبيض حينا فتغدو مثل ندف القطن، أو تتمدد على صفحة السماء ناثرةً ثقوبها هنا وهناك فتشبه شرائط دانتيلا فى فستان عروس، أو تتماوج فى درجات فضيّة إذا ما أُثقِلَت بقَطْر المطر فتغدو الجمالَ كلَّه الذى لا مزيد عليه.

لو كنتَ مسافرًا الآن على متن طائرة، وكانت رحلتُك نهارية فأنت محظوظ. لا تنسَ أن تختار مقعدك مجاورًا للنافذة لتمتلكَ ناصية الحظ. الآن مدّ يدك واقطفْ قطعةً من هدايا السماء. الطائرةُ ترتفع رويدا حتى تخترق جُدُرَ الغيوم الهشة ثم تعلوها. أنت الآن بين السماء والسُحُب. لا تنظر إلى أعلى حيث السماء صافيةٌ زرقاءُ باهتة. قرأتُ قديما أن السماء لا لون لها، وإنما لونها ناتجٌ من تشتت أشعة الشمس فى الفراغ فتصل إلى عيوننا الألوانُ ذات الطول الموجىّ الأقصر، وهى درجات الأزرق، ولذلك عندما تميل الشمس للغروب وتنزل عند خط الأفق تبدأ الألوان ذات الطول الموجىّ الأطول مثل البرتقاليات فى الظهور. المهم، انظرْ أسفل الطائرة لتشاهد كتل الغيوم تجرى تحت قدميك، ومن حين إلى حين هبّةٌ من الضباب المشتت وكتل بخار الماء المتكثفة تمرُّ أمامك مثل زخّة علوية من أنفاس الله المقدسة.

أما لو ارتقيتَ قمة جبل المحويت جوار صنعاء، أو أحد جبال مدينة أبها بالسعودية، أو جبال الألب بسويسرا، فسوف تقدر بالفعل أن تمد



يدك تحت قدميك وتقبض على قطعة غيمة وتندهش من ملمسها الرخو الناعم مثل رغوة الكابوتشينو. زرتُ روتردام بهولندا حيث المطر طوال العام مثل معظم أوروبا. كان ذلك في يونيو. ويا لشهر يونيو بالنسبة إلى العرب! مهلا، لا اقصد نكسة حزيران. بل أتكلم عن يونيو مُناخيا بوصفه بداية ذروة الصيف والحر والشمس الحادة القاسية في حزامنا العربي. نفتش عن شجرة وارفة أو نحلم بغيمة عابرة نستظلّ بظلها من هجير الشمس لدقيقة أو دقيقتين. لكن الشمس عند الأوروبي حلمٌ ونعيم. نتناول فطورنا في الدور السابع من الفندق. وإذا بالناس جميعهم فجأةً يهرعون إلى الشرفة. سألتُ فهتفوا: الشمس اشرقت!! فابتسمتُ. ولم أركض معهم طبعا. نظروا لي بدهشة ممزوجة بالاستنكار. واستأنفتُ طعامي. وفي المؤتمر الصحافي على هامش مهرجان الشعر يسألني المذيعُ الهولنديّ عن طقوس الكتابة عندي. الهدوءُ والليل. يستأنف وحين الشمسُ تشرق؟ اقول ببساطة: أتوقف عن الكتابة. أنا لا أحب الشمس! فيضجّ الحضورُ بهمهمات الدهشة، وينظر لي المذيع كأنني مخبولة. فأوضحتُ أن الشمس في بلادي لا تشبه شمسَهم الطفلة الوديعة.

يقولون إن المرء يميل إلى الطقس الذي يشبه شهر ميلاده. ولأنني من مواليد الخريف/ سبتمبر، أميل إلى الجو الغائم ولا أحب الشمس، لكنني عرفت أكذوبة هذا الزعم لأن أمي من مواليد سبتمبر ايضا وتكتئب حين تغيم الشمس ولو لدقائق. ربما الشعراء يحبون الضوء الغامض المراوغ المُظلَّل الذي تخلفه الغيمات حين تحتجب الشمس الباهرة وراءها. أؤمن أن الخريف أجمل فصول العام. لا تصدقوا من يقولون الربيع. الربيع مُحمّل بحبوب اللقاح ورياح الخماسين. صحيح أن ألوان الزهور في الربيع تشع ألوانا فاتنة، وصحيح أن العصافير تصدح في أشجارها مع الربيع، وصحيح أن الخضرة لا تكتمل التماعتُها إلا في الربيع، وصحيح أن الربيع يذكرنا بوشك الإجازات والانعتاق من الكتب المدرسية وقمع المعلمين، لكن الفتنة كلَّها عندي هي أوراق الشجر الصفراء الجافة حين تكسو الأرض وتتكسّر فوقها أشعةُ الشمس الخجول، تقطعها بقعٌ من ظلال الأوراق التي لم تسقط بعد، وتنتظر دورها في السقوط، لتفسح المجال لغيرها من الأوراق الخضراء الوليدة.

عِقابُ المرايا

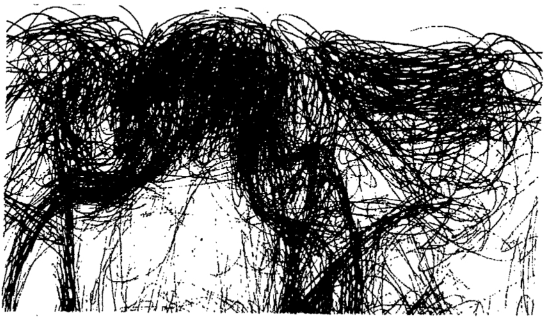
ثمة مذهب سيكولوجي، أو مزعم، اسمه "Mind over Matter". بما يعني قدرة العقل البشري على التحكّم في المادة. الموجودات من جماد

وعناصر، وقيم مجرّدة حتى (١٩)، تغدو تحت سيطرة العقل، بعد إخضاعها لعمليات معقدة من التركيز الشديد. أجرى قسمُ علم النفس بجامعة أوتاوا تجارب لدراسة هذه الظاهرة وتوصّل بنتائج طريفة مثل النجاح فى إخضاع حجر النرد وجعله يسقط على وجه معين حددوه سلفا. يُطلب من المشاركين التركيز بشدة على رقم ما وكتابته فى ورقة قبل رمى النرد، وبتكرار المحاولة استطاع بعضهم بالفعل تجاوز نسبة الصدفة وقانون الاحتمالات وإسقاطه على الوجه المطلوب. ويقول بروفيسور فرانسيس باو المشرف على التجارب: كلما زادت ثقةُ المرء بالفوز حقق نسبةَ نجاح أعلى.

وكثيرة هى الحكايا التى قرأناها حول اناس يحركون الأكواب والصحون بعيونهم بمجرد التحديق فيها والتركيز فى خلاياها ثم أمرها أن تتحرك. فتتحرك. شهدت فى طفولتى أمرا كهذا. حين كان أبى وأمى يختلفان حول قضية، يجلسان متواجهيْن وبينهما ورقةٌ فوقها قلم. يقرأ أبى بعض التعويذات فيتحرك سنُّ القلم ليشير ناحية الشخص المخطئ. كنت أظنهما يلعبان. أبى كان ميتافيزيقيا حتى النخاع ويقرأ كثيرا فى مدوّنات السّحر والماوراءيات، رغم حفظه القرآن كاملا، بينما أمى تمتلك عقلا عمليّا جدليا برجماتيّا، ومن ثم كان التقاؤهما لونا من الكوميديا الكونية.

ولم يقل العلمُ كلمته النهائية حول الأمر. وأظنه لن يفعل كى يظل الغامضُ غامضًا ومثيرا. لكن العلم يقول إن تفاعلا كهربائيا يتم فى خلايا الدماغ، فى حالات الانشغال الذهنى العميق والتركيز الحاد، فيخلق مجالا مغناطيسيّا بوسعه ان يؤثر على الإلكترونات فى المادة موضوع التركيز. ومن ثم يبدّل فيها. بل إن نظرية تذهب إلى أن ظاهرة "الحسد" تتم على هذا النحو. حيث شعاعٌ كهرو-مغناطيسىَ يخرج من عين الحاسد إلى المحسود فيجعله يزلُّ أو يقع. أو يموت!!

وفى الحقل الفلسفىَ، وربما الإبداعى، يتقاطع هذا الأمر مع رواية "الخيميائى" للبرازيلىَ باولو كويللو حين حدثنا على لسان سانتياجو قائلا: إذا آمن الإنسانُ بحُلم ما إيمانا عميقا، تآمر الكونُ كلُّه من اجل تحقيقه. وقبله قال الشاعر الأمريكى رالف اميرسون: إنَّ العالمَ يُفسح الطريقَ لمن يعرفُ إلى اين هو ذاهب. والأمر ذاته شهدناه فى فيلم مصرى حديث عنوانه "انت عمرى". حبيبان مصابان بسرطان الدم. راقصةٌ باليه شابة تحلم بالرقص مع فرقة البولشوى الروسية، ولم تتمن فى أيامها الأخيرة سوى أن تموت فوق خشبة المسرح. حلمها كان قويّا وإيمانها بتحقيقه حاسما. بينما حلمُ الولد ضعيفٌ فكان كمن يستدعى الموتَ لكى يسرع خطاه. فوق جسر النيل قالت: اتمنى ان تمطر السماء الآن لنركض تحت زخّات المطر. وأمطرت



السـمـاء. وترقص مع البـولشـوى. لكنهـا لن تموت فـوق خـشـبـة المسـرح. لأنهـا هزمت السرطان وعاشت. ومات حبيبُها الذى لم يعرف كيف يحلم، وكيف يثق فى حلمه.

اِشْتُقّ من مـذهـب "العقل فوق المادة" مـذهبٌ آخر هو ""Mind over Mind، العقل فوق العقل. وهو طريقة للتغلّب على صعابنا بنفيها من دائرة الدماغ. فماذا لو أنك مُعسرٌ وتثقلك الديون؟ اقنعْ نفسَك أنك أثرى أثرياء العـالم ولا تعـرف فيم تنفق أمـوالك. الأمـرُ أبعـدُ خطوةً من أحـلام اليـقظة، وأقل خطوةً مـن الفُـصـام. شىء يشـبـه اليـوجـا الذهنية التى تجعلنا نصدق أحلامنـا. فتتحـقّق. شىء كهذا قاله فـرانسيس بيكون قبل أربعمـائة عـام: "إن المرءَ سـوف يصـدّق مـا يودُّ له أن يتحـقـق". وهذا مـا يجـعل كل إنسـان متحمّسًا جدا لأفكاره ومعتقداته وربما أوهامه ولو لم تكن صحيحة. مثلما صدّق سجناءُ كهف أفلاطون أن مـا يرونه على الحـائط هو العـالم الحقيقى ذاتُه ببشره وحيواناته وأشجاره، فى حين لم تكن سوى خيالات وظلال وأوهام.

كل ليلة قـبل أن أخلد للنوم أنظر فى مـرآتى. ليس بهـدف تجـمـيلىّ، بل هى سـاحـة المحكمـة خـاصـتى. لو ارتكبتُ خـلال يومى خطأ مـا، أجـد أمـامى وجـهـا قـبيـحـا لامـرأة دميمة. والعكس لو أتيت فعلا طيبا أثناء النهار. عندى قصيدة عنوانها "ثقوبٌ تشكيليةٌ لا تغضبُ المرآةَ" تطرح الأمـر. وليس فى زعمى أية ألاعيب شـعرية أو أخيلة مـجـازية. بل هو واقعٌ علمىّ بحت. لأن جـمـالَ السلوك ينعكس بالـفـعل على الملامح فنرى أنفسنا جميلين بقدر مـا أتينا من جمـال وبقدر ما أحببنا الناس. والعكس. ولأننى أرتعبُ من عقاب المرايا أفكر كثيرا قبل الإقدام على حماقة قد تقضُّ ليلتى بعدما أطالع قبل نومى وجهـا لا أحبُّ مرآه. رغم هذا، الحماقاتُ لا تنتهى!

ترجمة

النجاح يقود مؤلفاً إيطالياً إلى الظل

إبان فشر

ترجمة: وسام رجب

يسخر روبيرتو سافيانو من ملامحه التى تشبه وجوه رجال العصابات. هذا الشبه - إن كان حقيقيا - لم يتمكن من طبيعة سافيانو بوصفه كارها للشخصيات الإجرامية الحقيقية التى يكتب عنها والتى تمقته مقتاً شديداً، لدرجة أن سافيانو البالغ من العمر (٢٨) عاماً، مجبر على العيش متخفيا تحت حماية الدولة.

إنها قضية من نوع سلمان رشدى فى إيطاليا التى لم تتوصل إلى حل فى الصراع ضد الجريمة المنظمة حتى الآن. إنها كراهية متبادلة كما قال سافيانو ، وهو جالس فى مكتب ناشره، بصحبة ثلاثة من رجال الشرطة المدججين بالأسلحة والمكلفين بحراسته: «دائماً ما كنت أكرههم كراهية شخصية وليس مجرد كراهية عقلانية، فهى عداوة شخصية لأنهم هم من دمروا وخربوا بلادى وأجبروا الناس على الهجرة، وقتلوا أناساً شرفاء، فلقد قتل ٣٦٠٠ شخص، وفقاً لإحصائيته ، فى المنطقة التى نشأ فيها خارج نابولى منذ مولده عام ١٩٧٩م

ويضيف: «أعرف أين أضربهم لأثير غضبهم».

صار سافيانو مشهوراً فى إيطاليا بعد أن سمح له بنشر أول كتبه عام ٢٠٠٦م، الذى قدم فيه وصفاً دقيقاً للأعمال الداخلية فى منظمة (الكامورا)، وهى مجموعة إجرامية تزاول نشاطها فى المنطقة المحيطة بنابولى منذ أكثر من قرن.

عنوان الكتاب (جومورا) كان مثيراً، حيث يلعب على المعنى الدينى «الإنجيلى» للكلمة مثيراً إحساساً بالخطيئة والإنحطاط. والموضوع الملاحظ والجدير بالذكر: هو أن ما كتب عن الكامورا كان قليلاً جداً، فى حين ازدهرت فيه الكتب والأفلام التى تتحدث عن المافيا الصقلية لعدة عقود.

ويقول ،ارنولدو موندادورى، إن كتاب ،جومورا، فاق كل التوقعات ، حيث باع ٧٥٠ ألف نسخة علما بأنه حديث النشر فى الولايات المتحدة، ربما يرجع السبب فى ذلك جزئيا، إلى الأسلوب الذى اتبعه سافيانو.

فى الكتابة عبر صيحة ادبية أعلن فيها أسماءهم فرداً فرداً، القتلة والمقتولين، مستلهماً الأسلوب النقدى الصارم والصريح للمخرج الإيطالى ،لبير باولو بازولينى، وأيضا مستلهما ولع وإخلاص ترومان كابوت فى سرد التفاصيل البذيئة.

يصف سافيانو إحدى مذابح الإنتقام التى أصدم بها كمراهق يعيش فى بلدة ،كاسال دى بينشيبه، قبل خروجه ساعياً لتحقيق بحث كتابه كشخص راشد:

عندما تموت على قارعة الطريق ، تكون محاطاً بحلبة فظيعة ،ليس صحيحاً إنك تموت وحيداً، فهناك وجوه غير مألوفة تنتصب واقفة أمام انفك، أناس يتحسسون رجليك وذراعيك ليتحققوا إن كنت قدمت فعلاً أم انه من المجدى الاتصال بسيارة الإسعاف.

،كل الوجوه المصابة بجروح خطيرة، كل التعبيرات الخاصة بالموت تحمل نفس الخوف ونفس العار، ربما يبدو هذا غريباً، لكن فى اللحظة التى تسبق الموت يكون هناك نوع من الإحساس بالعار والإذلال،.

كان للعار دور لا يستهان فى رد الفعل المعقد تجاه سافيانو وكتابه بالرغم من نجاحه المستمر، فلقد ترجم وحقق نسبة مبيعات عالية فى دول أوروبا خصوصاً فى فرنسا وألمانيا، كما تحول الكتاب إلى فيلم سينمائى إيطالى، وإلى نص مسرحى تم افتتاحه فى نابولى، مع ذلك لم يحضر سافيانو الافتتاح لدواع أمنية.

لكن لرغبة إيطاليا القوية فى إخفاء علاقتها بالجريمة المنظمة حذفت أجزاء من الكتاب، لذا جاء بعيداً عن الحقيقة وهو ما لم يجعل من السيد سافيانو رجلاً مشهوراً فى الولايات المتحدة.

يقول سافيانو فى لقاء معه ،لن يسامحنى أحد على ما فعلت، لقد لفت الأنظار إلى عالم يخلق مشاكل للشرفاء فى بلدى، ايضا يوجد اشخاص شرفاء فى بلدى يكرهوننى لأننى تحدثت عن الجريمة، كما لو أننى حضرت إيطاليا فى كل ما هو إجرامى فقط، لكننى لا أعتقد أننى قمت بهذا،.

الأخبار الحالية تدعم وجهة نظر سافيانو عن انتشار العصابات الإجرامية فى كل مكان، ففى أواخر أكتوبر الماضى ورد لنا تقرير من مجموعة عمل إيطالية مصغرة يفيد أن نشاط العصابات الإجرامية يشكل القطاع

الأكبر الوحيد للاقتصاد القومى. وفى شهر أغسطس الماضى قتل فى ألمانيا ستة إيطاليين على صلة وثيقة بمنطقة ،نادرنيغاتا وهى منظمة إجرامية من أقصى الجنوب الإيطالى، وذلك بسبب امتدادهم إلى منطقة خارج نطاق حلبتهم.

يعتقد سافيانو إن منظمة الكامورا - بالرغم من إنها تبدو مختلفة، إلا انه يعتبرها أقوى من المافيا وال ،نادر نيغاتا - ظلت تتغلغل مركزياً داخل الحياة كظلام دائم وإنعكاس لصورة إيطاليا المدنسة.

الكسندر ستيل، أستاذ الصحافة فى كولومبيا، وأحد أعظم مؤلفى الكتب الجديرة بالاحترام ،جثث ممتازة، عن الصراع الإيطالى مع المافيا الصقلية، يقول عن الكتاب إنه ،مهم للغاية، حيث ألقى الضوء على منظمة تحتل الترتيب الثانى أو الثالث على نحو غير عادل مقارنة بالمافيا.

ويقول أيضاً إن الفائدة من هذا الكتاب هى تذكير الناس - إن كانوا فى حاجة للتذكر - إن ثلث البلد حكم عليه بالبقاء فى حالة تخلف دائم بسبب النفوذ المتواصل والمتزايد على نحو ما للجريمة المنظمة،.

الكامورا ليست مشهورة كالمافيا الصقلية، لكن الكثير من الموروث الثقافى والقصص الرومانسية عن حياة رجال العصابات ولد فى المنطقة المحيطة بنابولى. دون كورليونى ،الأب الروحى، كان نموذجاً على شاكلة زعماء الكامورا، على الرغم من أن الكتاب قدمه لنا كشخصية صقلية، ،لاكى لوسيانو، الحقيقى سقط صريعاً إثر نوبة قلبية فى مطار نابولى، وعائلة ،خوان جوته، لم تكن من صقلية، بل من قرية قرب نابولى وكذلك عائلة ،تونى سوبرانو،.

سافيانو، فى كتابه، يوثق التاريخ الحديث لمنظمة الكامورا بالمستندات، مستعيناً بتفاصيل أكثر مما هو متوقع، مثل تعاملاتهم فى مجال المخدرات وإبتزاز الأموال بالإكراه.

وهو نشاط متنام مع العصابات الصينية.

كما يوضح سافيانو الروابط الأخرى داخل المنظمة، ففى فصل بعنوان ،النساء، وآخر بعنوان ،هوليوود، يبين لنا سافيانو كيف يقلد رجال العصابات أفلام السينما بنفس القدر الذى تقلدهم به الأفلام، فيقول : ،الأشخاص الذين فى نفس مرحلتى العمرية، الذين قرروا الانضمام للمنظمة لا يفعلون ذلك فى بادئ الأمر من أجل المال أو النفوذ، بل من أجل الموضة والنساء والإحساس بالرجولة الحقيقية،.

فهم يعلمونك فى سن مبكرة جداً كيف تتعايش مع الموت، سافيانو ابن

من ابناء الجنوب الإيطالى، اكثر فقراً واقل تطوراً من ابناء الشمال، متحدر من سلالة تعود إلى قرابة قرن من الزمان، تركوا إيطاليا بحثاً عن الحياة فى مكان آخر. سخريته من أن له وجهاً يشبه رجال العصابات لم تحد عن الصواب، بعينيه وذقنه، والخواتم الثلاثة التى يرتديها تبعاً لتقاليد المنطقة - الأب والابن والروح القدس.

يقول سافيانو، ابن الطبيب، إنه هو ايضاً تعلم مهارة رجال العصابات فى التعايش مع الموت، حيث نشأ فى موطن أحد أكبر زعماء الكامورا فى مدينة «كاسل دى برنشيب» هذه المهارة خدمته كثيراً فى نهاية العام الماضى بعد أن بدأت التهديدات تصل إليه.

فعلى ما يبدو لم تكن الكامورا سعيدة بالخبر المفاجئ عن الكتاب الأكثر مبيعاً.

يقول «لا اشعر بخوف، لكن هذا الأمر قد يكون احد القيود المفروضة على كما لو كان السرد الدائم للأحداث ومراقبة الأمور قد حبس خوفى».

وسط تهديدات أخرى لما ناله الكتاب من شعبية - وبعد ظهوره فى بلدته التى تحدى فيها زعماء الكامورا علانية بأسمائهم، وحصوله على جائزة فى كلٍ من النقد الأدبى والشجاعة سواء لكونه انتحارياً أو بغرض الترويج لنفسه.

بدأت الاتصالات السرية بين بعض رجال الكامورا لمناقشته مصير السيد سافيانو.

يقول إمبرتو إيكو أحد أبرز المؤلفين الإيطاليين: «المطلوب هو تدخل رسمى من الدولة للصالح العام»، ويقول أيضاً

دعونا لا نترك سافيانو وحيداً».

سافيانو الآن لا يبتعد عن حراسه الثلاثة أبداً، بينما يتأمل كتابه الثانى، الذى من المحتمل أن يكون عن الجريمة فى المكسيك وهو يعرف جيداً إنه لن يكون لديه نفس القدر من الحرية التى كان يكتب بها جومورا.

يقول سافيانو «لقد أصبحت هدفاً لهم، فأنا المسئول عن لفت الأنظار إليهم.

وسيكون عليهم إراقة الكثير من الدماء إذا قرروا الضرب، وعلى الجانب المشرق فإن «جومورا» على ما يقال هو الكتاب الأكثر طلباً فى السجون الإيطالية.

ألوان السما السبعة:
تنويعات إنسانية على حالة وجد صوفية

محمود الغيطانى

هل من الممكن أن يصل الإنسان إلى حالة من حالات السمو والصفاء والوجد والخفة الروحية حتى انه ليشعر بنفسه قد تخلص من إسار جسده تماما ومن ثم تبدأ روحه- التى أفلتت من سجن الجسد- فى الانطلاق إلى عوالم أخرى أكثر رحابة واتساعا؛ فيرى مالا يراه غيره، ويشعر بما لا يشعر به من حوله فى رحلة نورانية أبدية لانهاية لها؟

علّ مثل هذا التساؤل هو التساؤل الرئيسى والفرضية الأساسية التى افترضها المخرج" سعد هنداوى"، والسيناريست "زينب عزيز" من خلال فيلمهما الجديد "ألوان السما السبعة"، ومن ثم حاولا الإجابة عليه؛ ولذلك نرى المخرج "سعد هنداوى" يسوق هذين البيتين الشعريين من مثنوى مولانا "جلال الدين الرومى" فى بداية تيترات الفيلم

لقد سما الحب الترابى من العشق فى الأفلاك
وحتى الجبل بدأ فى الرقص وخف

هذان البيتان اللذان إذا ما تأملناهما عن كثب لوجدنا أنهما يمثلان المفتاح الرئيسى للدخول إلى العالم الفيلمى الذى يرغب "سعد هنداوى" فى إدخالنا إليه، وكأنه يرغب القول(انتبه إلى هذين البيتين ثم تأمل العالم الفيلمى التالى له؛ لأنك ستصل فى النهاية إلى اليقين من تلك الحقيقة التى ساقها جلال الدين الرومى).

ولذلك نرى "سعد هنداوى" يقدم لنا فيلمه بشىء غير قليل من التسلل والمهارة والحرفية- ساعده فى ذلك الكثير من الخبرة المكتسبة التى رأيناها سابقا فى أفلامه الروائية القصيرة- وكأنه يرغب فى التسلل إلى ما تحت جلودنا لنتشبع بالعالم الذى يقدمه لنا ومن ثم

نصبح مغيبين تماما، أو سكارى بحالة من حالات الوجد التى تصيب الكثيرين من المتصوفة فى حالات كشفهم الروحية- التى يذهبون فيها إلى مالا ندرى عنهم-؛ فنراه يقدم لنا "حنان"(ليلى علوى) وقد التقت متعجلة بصديقتيها على الإفطار؛ لرغبتها فى لحاق عرض ما قبل بدايته، لنعرف فيما بعد أنه عرض لفرقة التنورة التى يرقص فيها الراقص مغيبا تماما عن الآخرين متوحدا مع ذاته، بل منفصلا عنهم فى عالمه الخاص الذى يرى فيه سماوات وألواناً وأكواناً أخرى لا علاقة لها بالواقع المحيط به؛ ولذلك نراها جالسة فى العرض متأملة "لبكر"(فاروق الفيشاوى) راقص التنورة الذى يرقص وكأنه خاشعا متعبدا، بعيدا تماما عن الآخرين فى عالمه الخاص، بينما تقترب منها الكاميرا فى لقطة لنرى وجهها شاردا تماما فى حالة من حالات الوله الأقرب إلى العشق، حتى لكأنها تتسامى فتصل إلى حالة من حالات الحلم، ومن ثم تتلاشى من حولها الأصوات والصخب المحيط بها كى تصل فى النهاية إلى حالة الانتشاء التام، ساعدها فى ذلك المؤثرات الصوتية الدالة التى استخدمها "سعد هنداوى" حيث تتباعد الأصوات لنشعر أنها- ليلى علوى- سقطت وحدها فى الفراغ، بينما الكاميرا فى لقطات متقابلة تعرض لنا وجهها المتأمل له تارة، ورقصته التى يهيم فيها تارة أخرى، ومشهد للسماء وحركة السحب السريعة تارة ثالثة كى تسقط فجأة من هذا العلّ الشاهق الذى خفّت روحها للوصول إليه- نتيجة توحدها مع الراقص- إلى الواقع المثقل بأعباء المادة ومشاكله اليومية حينما تنتهى الرقصة ويتوقف كل شىء.

هذه الحالة من حالات الوله والإعجاب الشديد بما يفعله "بكر"(فاروق الفيشاوى) نظن أنها تصيب ابنه أيضا "سعد"(شريف رمزى) الراغب فى ترك الحياة مع أمه "توحيدة"(سوسن بدر) ليعيش مع والده "بكر"(فاروق الفيشاوى) كى يتعلم منه رقصة التنورة الشغوف بها والراغب فى أن يكون راقصا لها؛ ولذلك نراه أثناء عرض والده يتأمله كالمسحور تماما وكأنه انجذب إلى فلكه، فظل يدور معه غير قادر على التحرر من قوة جذبه السحرية إليه، لكننا نكتشف فيما بعد أنه ليس مسحورا بما يفعله والده- نتيجة لأنه يوصله إلى حالة من حالات النقاء والسمو- بقدر ما هو مسحور بذلك لأنه كما يقول لحبيبته (منى هلا) (أنا معنديش حاجة.. ولا حاجة.. لا أنا غنى ومعايا فلوس.. ولا كملت تعليمى.. مبلط سيراميك.. إيه يعنى؟) كما نسمعه يقول إن (الحكاية فلوس وشهرة وسفر فى مصر وبرة مصر) مما يدل على أنه مسحور بالتنورة فى حد ذاتها من أجل أسباب مادية بحتة، وان كان "امبابى"(حسن مصطفى)- دقاق الرق فى فرقة التنورة- والذى تبنى "بكر"(فاروق

الفيشاوى) منذ صغره معلما إياه تلك الرقصة المهمة نراه يقول "لسعد"(شريف رمزى) عن أبيه أنه (بيبقى طاير.. طاير فى السما السابعة ورجله لامسة الأرض.. بيروح حتت تانية بعيدة خالص، وبلفّة واحدة بيفوقنا معاه).

إذن فالجميع مبهور بما يفعله "بكر" ويعرفون أنه يصل ومن ثم يوصلهم معه إلى حالة كبيرة من حالات الانتشاء والصفاء والخفة التى تجعلهم جميعا متعلقين به، دائرين فى فلكه وكأنهم لا يستطيعون الفكاك منه.

لكننا لابد أن نتساءل ما هى حكاية جميع هذه الشخصيات المتعددة التى حرص المخرج "سعد هنداوى" على تقديمها لنا واحدة اثر أخرى- والتى تدور جميعها فى فلك بكر-، وما هو تاريخها، وهل هى شخصيات نابعة من الفراغ كى تتعلق فقط "ببكر"(فاروق الفيشاوى)؟

علّ مثل هذا التساؤل هو التساؤل الرئيسي الذى ظل يدور بذهنى حتى قرابة منتصف الفيلم تقريبا؛ نظرا لأن المخرج "سعد هنداوى" حرص ببراعة- ساعده فى ذلك السيناريو المحكم الذى كتبته السيناريست "زينب عزيز"- على تقديم الشخصيات وعلاقتها "ببكر" فقط- دون أى معلومات عنهم- ثم بدأ بعد ذلك يفصل لنا الأمور، ولذلك أيضا تساءلنا كثيرا (ما هو المبرر المقبول الذى يجعل "حنان"(ليلى علوى) متعلقة "ببكر"(فاروق الفيشاوى) مثل هذا التعلق وبمثل هذا الشغف، حتى أنها تحضر العرض يوميا لنراها من خلال لقطات منبهرة، ذاهبة فى رحلة بعيدة معه وكأنها لا تدرى بكل ما حولها سوى "بكر"(فاروق الفيشاوى) الذى امتلك عليها زمام أمورها؟).

ربما نستطيع من خلال ما تم تقديمه لنا تقبل مبرر حب "بكر"(فاروق الفيشاوى) لرقصة التنورة التى تنقله إلى سماوات وعوالم أخرى، كما نستطيع أيضا تقبل مبرر تعلق "سعد"(شريف رمزى) بهذه الرقصة؛ نظرا لأنها بالنسبة له الطريق نحو الشهرة والمال، أما تعلق "حنان"(ليلى علوى) بها فلقد حيرنا معه كثيرا حتى بدأ المخرج ببراعة توضيح الأمور لنا، ولعل مثل هذا الأسلوب السينمائى فى التشويق وجعل المشاهد فى حالة دائمة من الانتظار والتساؤل من الأساليب الناجحة كثيرا والتى تجعل للفيلم إيقاعه الخاص الذى يمتلك على المشاهد أمره فلا يستطيع الإفلات منه بسهولة ومن ثم لا تصيبه حالة من حالات الملل؛ لأن الأمور بالنسبة له مازالت غامضة وغير منكشفة.

ولذلك أيضا تساءلنا من هى "مدام نادية" التى علمت "حنان"(ليلى علوى) من صديقتها "سوزى" بموتها، وما علاقة "حنان" بها خاصة أن

مشاهد "الفلاش باك الغامضة التى حرص "سعد هنداوى" على سوقها اثر هذا الخبر زادت من حيرتنا، يتضافر مع ذلك أننا رأينا "حنان"(ليلى علوى) تحيا حياتين منفصلتين، تارة مع والدتها فى شقة بسيطة، وتارة ثانية فى شقة أخرى فخمة وخاصة بها وحدها، كما أن عزاء "مدام نادية" لم يكن به رجل واحد، بل هو مجموعة كبيرة جدا من النسوة المدخنات الذى أثار ضحك الكثير من الجمهور، كما أن الأمر زاد التباسا حينما عرفنا ان هناك شخص ما اسمه "سامح"(معتز بلبع) قد عاد من سفر طويل إلى لندن ويلحّ فى الاتصال "بحنان"(ليلى علوى) التى تتذكر اثر الاتصال بها مجموعة كبيرة من مشاهد "الفلاش باك غير المترابطة التى توحى لنا بأنها كانت على علاقة حب سابق، أو علاقة جنسية ما، أو زواج سابق بهذا الشخص، إلا أن هذه الأمور تنكشف لنا دفعة واحدة فى طقس اعترافى تطهرى بين "بكر"(فاروق الفيشاوى)، و"حنان"(ليلى علوى) التى نعرف أنها كانت تسكن فى شقة فقيرة ومن أسرة متواضعة ماديا بينما تدّعى دائما أنها تسكن فى حى الهرم، حتى تعرفت على "مدام نادية" التى جرتها إلى عالم الدعارة وأطلقت عليها اسم "حنان" بدلا من اسمها الحقيقى "صباح" بينما أخبرت أهلها أنها تعمل تاجرة شنطة ولكنها تقول فى طقس اعترافى "لبكر"(بقيت حنان، بس أنا فى الحقيقة صباح) فى تدليل هام على أنها لم تكن راضية بما تفعله وأنه أمر يثقل روحها ولكن ظروفها المادية القاسية التى تعيش فيها هى التى دفعتها للسقوط فى مثل هذا المستنقع بينما هى راغبة دائما فى التطهر والابتعاد عن مثل هذا الطريق.

ولذلك نراها حينما تقابل "سامح"(معتز بلبع)- أحد زبائنها السابقين- تقول له (تتجوزنى يا سامح؟) نراه ينظر إليها بدهشة ساخرة لينطلق ضاحكا وكأنها قالت نكتة مما جعلها تتظاهر بأنها كانت بالفعل تمزح لتشاركه الضحك بينما تقاسيم وجهها توحى بالألم الشديد والهوان الذى تستشعره داخلها.

ولعل تلك الرغبة الدائمة فى التطهر لدى "حنان"(ليلى علوى) نراها فى تعلقها الدائم "ببكر"(فاروق الفيشاوى) اثناء رقصه؛ لأنه ينقلها إلى عالم آخر روحانى بعيدا تماما عن عالمها المثقل بأعباء المادة والجسد، كذلك نراها فى المشهد البديع فنيا التالى لاعترافها "لبكر" والذى نجح فيه المخرج "سعد هنداوى" كثيرا، حتى أننا قد نستطيع اعتباره من أهم المشاهد الموحية فى السينما المصرية حينما نراها تحاول غسيل أرضية المطبخ بالصابون الكثير الرغوة وكأنها ترغب فى غسيل نفسها من حياتها ودنسها لاسيما أنها كلما انتهت من غسيل الأرضية يعود بنا



المشهد من بدايته مرة أخرى، كذلك المشهد التالى له مباشرة الذى تحاول فيه الاغتسال فى البحر لتعود مرة أخرى له كلما خرجت منه والإصرار على إعادته اكثر من مرة، فبدا لنا الأمر وكأنها تطهرت من حياتها السابقة بعدما اعترفت "لبكر" بكل شىء، ولعل "سعد هنداوى" اثبت من خلال فيلمه وهذين المشهدين البديعين قدرته وخبرته المهمة كمخرج قادر على تقديم ما يراه فنيا من خلال الصورة المرئية بفنية عالية.

كذلك نعرف أن "بكر"(فاروق الفيشاوى) فى طقس اعترافى تطهرى مماثل حينما يذهب إليها ليعترف لها- وكأنه يتطهر- بأنه كان يرى والده بمدينة دسوق يذهب دائما إلى الحضرة ليغيب فى حلقات الذكر عن الدنيا، إلا انه حينما رأى "امبابى"(حسن مصطفى) ذات مرة يرقص التنورة فى مولد سيدى إبراهيم الدسوقى انبهر به وأراد أن يتعلمها ومن ثم تبناه "امبابى"(حسن مصطفى) ليصبح من أهم راقصى التنورة فيما بعد، كما أنه يشعر بالهوان والخزى لأن هذه الرقصة قد جلبت عليه الكثيرات من النساء الشبقات من كل الطبقات اللاتى كن يرغبن فى التغيير ومن ثم تجربته جنسيا أو تأجيره لمرة أو مرتين ثم يذهبن إلى حال سبيلهن بعد أن يغدقن عليه بالمال والهدايا، كذلك شعوره أثناء الرقص بأنه كالمرأة العارية تماما المصوبة تجاهها الكثير من العيون الجائعة؛ ولذلك رأيناه يعيد لإحدى النساء المتصابيات والراغبة فيه جنسيا جميع هداياها كى يعترف/يتطهر على يد "حنان"(ليلى علوى) ومن ثم يتخلص من رغبات الجسد التى تثقل روحه دائما وتشده نحو الأرض.

ولعل المخرج "سعد هنداوى" كان حريصا تمام الحرص على تقديم ثنائية الروح والجسد على طول فيلمه فرأينا "توحيدة"(سوسن بدر) طليقة "بكر"(فاروق الفيشاوى) التى قدمها الفيلم فى صورة امرأة باذخة الأنوثة، ملتهبة الرغبة، ولذلك يقول عنها "بكر" أنها كانت امرأة بحق، فيها من الأنوثة الطاغية ما يجعلها دائما إذا ما نظرت أو تحدثت إلى أحد توحى له وللآخرين أنها راغبة فيه أو على علاقة به؛ ومن ثم فلقد راقبها كثيرا وحينما لم يصل لشىء يسوء سلوكها قرر طلاقها حتى لا يعيش فى جحيم الشك الدائم أو يجن بسبب شكه فيها، ونظرا لأنها ترغب فى الحياة من أجل ولدها- الرغبة فى التسامى والخفة الروحية- تمتنع عن الزواج بالرغم من رغبات جسدها اللاهبة، إلى أن يصرّ ولدها "سعد"(شريف رمزى) على تزويجها من "عنانى"(أحمد راتب) المتيم بها والتابع لها دائما حينما يراهما معا ذات مرة يتحادثان فى الفرن ويظن بهما الظنون، ولعل شك "سعد"(شريف رمزى) فى أمه-

الذى ورثه عن أبيه نتيجة أنوثتها الطاغية- يتضح فى قوله لها حينما تقول له انها لم ترغب فى الزواج بعد طلاقها من أبيه حتى لا تجىء له بزوج أم فيقول (يا ريت كان ليا جوز أم واحد).

إلا ان تلك الثنائية الروحية الجسدية يقع فيها "سعد"(شريف رمزى) نفسه مع حبيبته (منى هلا) تلك الفتاة المتعلق بها عاطفيا والتى يعرف على يديها الحب الجسدى ذات مرة ليقع أسيرا لها وله ولكنه فى اللحظة التى تتزوج فيها أمه "توحيدة"(سوسن بدر) يشعر فيها بأن امه قد خانته ومن ثم نزلت من المكانة الروحية العميقة التى يكنها لها إلى مكانة أخرى أكثر دنوا وكأنها قد خانته أو ان العالم كله قد تنكر له؛ فيسرع بالذهاب إلى بيته لينفرد بنفسه، إلا أنه يفاجأ بحبيبته (منى هلا) تخونه فى بير السلم مع شخص آخر ليكتمل لديه الانهيار والشعور بالهوان.

إنها الثنائية الروحانية الجسدية التى يحرص عليها "سعد هنداوى"، والممثلة لدى "سعد"(شريف رمزى) فى متطلبات جسده الجائع دوما نحو حبيبته (منى هلا)، وشعوره الجارف تجاهها بالحب المتسامى عن رغبات الجسد، كذلك نرى تلك الثنائية لدى حبيبته (منى هلا) الشاعرة تجاهه بالحب، إلا أن رغبات جسدها المشتعلة دوما تجرها نحو إرضاء هذا الجسد المسيطر عليها؛ ولذلك لا نستطيع تكذيبها حينما تقول "لسعد"(شريف رمزى) حينما يفاجئها مع الشخص الآخر تحت بير السلم (والله ما كان قصدى)؛ فهى بالفعل لم تكن تقصد خيانته بقدر ما كانت تحاول إرضاء جسدها الجائع دوما.

كذلك "امبابى"(حسن مصطفى) الذى بلغ من العمر مرحلة متأخرة تكاد تجعله راغبا فى الانفراد بنفسه واعتزال الآخرين للتعبد وانتظار نهايته، نراه يرغب فى ذات الوقت بالتمسك بأهداب الحياة المنفلتة منه، بل والحياة على الخيال مع الأخريات، والرغبة الدائمة فى أن يبدو مازال بصحته وشبابه.

إنها الحياة بكل ما فيها من تناقضات وشد وجذب، يحاول "سعد هنداوى" تقديمها لنا بشكل فيه الكثير من الحيادية والموضوعية بلا أى تدخل منه أو اية أحكام مسبقة سواء كانت اخلاقية أو غير أخلاقية، ولذلك رأيناه يقف معنا متفرجا حياديا، فلا هو يدين السقوط فى رغبات الجسد لدى جميع شخصياته والانسياق خلف تلك الرغبات، ولا هو يحاول التنظير ومن ثم العلو والترحيب بلحظات الوجد والخفة الروحية والتسامى التى تنتابهم أحيانا، راغبين فى التطهر مما يفعلونه.

ولذلك رأينا أن "سعد هنداوى" قد برع كثيرا فى اختيار شهر رمضان-

عن عمدية وقصد- كخلفية لأحداث الفيلم ليدور فيه كل ما رأيناه؛ لأن هذا الشهر الكريم هو شهر التطهر والسمو الروحانى لدى جميع المسلمين ومن ثم يخفون بأرواحهم إلى آفاق رحبة لا ندرى لها مددا- وكأنهم يرون ألوان السما السبعة بالفعل- نقول إن اختيار "سعد هنداوى" لهذا الشهر كخلفية لأحداث فيلمه فيه الكثير من الانتصار لهذه الرسالة المهمة التى يريد إيصالها من خلال فيلمه والتى تفيد بأن الإنسان بالرغم من رغبات جسده الدنيوية الدائمة إلا أنه فى ذات الوقت راغب رغبة دائمة فى التطهر والتسامى يستطيع الوصول إليها لاسيما فى مثل هذا الشهر من خلال هذه التنويعات الإنسانية المختلفة التى تنحو دائما نحو التطهر.

وربما لهذا نرى "بكر"(فاروق الفيشاوى) حينما يعترف بدوره "لحنان/صباح"(ليلى علوى) متطهرا من حياته السابقة يتواصل معها فى مشهد بديع- من المشاهد الكثيرة التى ذخر بها الفيلم والتى برع فيها "سعد هنداوى"- تواصلا جنسيا فى حالة امتزاج جسدى وروحى وكأنه التقاء لتلك الثنائية- الروح والجسد- كى تصبح معنى واحدا يستطيع ايصالهما معا إلى ألوان السما السبعة التى رأيناها كثيرا فى هذا الفيلم حينما حرص المخرج "سعد هنداوى" عدة مرات على التركيز على مشهد السماء وحركة السحب السريعة فيها، سواء فى لحظات رقص "بكر"(فاروق الفيشاوى) بالتنورة، أو فى لحظات توحد "حنان"(ليلى علوى) معه أثناء الرقص، أو فى هذا المشهد العشقى البديع الذى رأينا فيه قوس قزح يمر عبر السماء الصافية وكأنهما بالفعل استطاعا الوصول إلى حالة من حالات الخفة الروحية العميقة.

إلا انه بالرغم من تكرار هذا المشهد كثيرا على طول الفيلم لم نشعر على الإطلاق بكونه عائقا، بل كان من أهم المشاهد والرسائل البصرية التى قدمها "سعد هنداوى" كى يستطيع أن يخدم بها فيلمه وإيصال معناه، ساعده فى ذلك الموسيقى الصوفية الطقوسية البديعة التى قدمها لنا الموسيقى (تامر كروان) والتى كانت من أهم مميزات الفيلم، والتى لولاها لما استطاع المخرج وحده إيصال رسالته الفيلمية؛ حيث كانت الموسيقى موحية دوما بحالات الوجد التى وصلنا نحن أيضا لها، كما لعبت كاميرا "رمسيس مرزوق" دورا عميقا فى إيصال الصورة البصرية المدهشة التى أفادت كثيرا فى مساعدة "سعد هنداوى" على إتمام فيلمه، كما لا ننسى المونتاج الهادئ الذى شعرنا به عذب الإيقاع للمونتير "رباب عبد اللطيف" والذى قد يبدو للوهلة الأولى- للمتفرج غير المدرب وغير العليم بفن الفرجة على الفيلم- بطئ الإيقاع أو داعيا للملل، إلا انه بتأمل الفيلم جيدا سنجد أنه لم يكن مناسبا له على

الإطلاق مونتاجا سريعا متلاحقا أو لاهثا لأنه سيؤدى إلى ضياع الحالة الفيلمية الصوفية التى يرغبها المخرج؛ فهذا البطء فى الإيقاع كان لابد منه من أجل إعطاء فرصة للمشاهد كى يتأمل حالات الخفة الوجدية.

ربما افادنا "سعد هنداوى" كثيرا فى فيلمه "ألوان السما السبعة" بتقديمه "منى هلا" التى اثبتت تواجدا حقيقيا وبديعا امام الكاميرا، كما انه قدم لنا "ليلى علوى" أكثر توهجا بعد غيابها فترة طويلة عن شاشة السينما، إلا أن الإفادة العظمى كانت فى "سوسن بدر" التى توهجت تماما أمام الكاميرا لتقدم لنا خبرة تمثيلية ليست هينة، كذلك "فاروق الفيشاوى" فى دور جديد عليه تماما استطاع تقديمه بمهارة واقتدار حتى اننا لا يمكن تخيل فنان آخر يستطيع أداء مثل هذا الدور.

ولكن يبقى التساؤل الرئيسى والمهم الذى بدأ به الفيلم كى يظل معلقا وفى حاجة ماسة للإجابة عليه وهو، هل استطاع المخرج "سعد هنداوى" التأكيد على أن الإنسان قد يصل إلى حالة من حالات الخفة والسمو الروحى بعيدا عن أعباء المادة والجسد المثقل بالعديد من الأعباء؟

اعتقد أنه بالفعل قد نجح أيما نجاح فى الوصول بنا نحن كمشاهدين إلى تلك الحالة؛ فشعرنا جميعا مع ابطال الفيلم أننا نتسامى ونرتفع ونتحد ونخف كثيرا حتى اننا نسينا وجودنا فى دار عرض سينمائى ومن ثم رأينا بالفعل السماء وألوانها الزاهية الجميلة لنصل إلى حالة من التطهر الروحى العميق الذى سرعان مازال لنجد أنفسنا نهوى بقوة ونستمع إلى صوت ارتطامنا بأرض الواقع القاسى حينما أظلمت الشاشة بعد مشهد الفينالة.

أنا المصرى

رانيا الجبالى

من غير فشخرة
ولا رسم
من غير منظرة
بالاسم
انا المصرى

تحط أيدك فى جيبى متلاقيش
غير بطاقة مكتوب فيها مصرى
وجنبها هتلاقى حتة حشيش
وهتشوفنى فى قناة الشعب حصرى

انا اللى اشتكى منى طابور العيش
وفى بلدنا بقيت بخاف من الشويش
اى ميرى يعدى جنبى أقوم احيى
واقوله ياباشا وهو اصله ميساويش

مراتى دايما صوتها عالى وبتولول
وكل ما دا فى لسانها بتطول
ليها حق مفيش فلوس فى ايديها



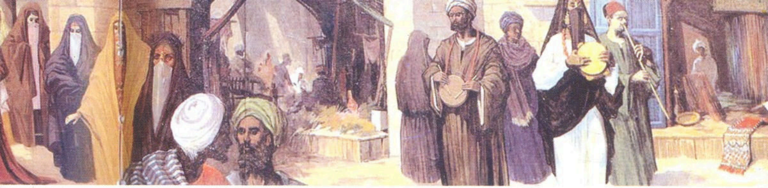
ما أنا قولتلك مفيش معايا من الأول

أنا المصرى وكفايه كده قواله
مش هقولك فقر ولا مرض وبطاله
بس بعرف نفسى ليك بكل فخر
يلا قوم بسرعه أكتب واثبت حاله

من غير فشخرة
ولا رسم
من غير منظرة
بالاسم
أنا المصرى

سطور من المتنبى

سيعلم الجمع ممن ضمَّ مجلسنا
بأننى خيرُ من تسعى به قدمُ
أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى
وأسمعت كلماتى من به صممُ
أنام ملء جفونى عن شواردها
ويسهر الخلق جرّاها ويختصمُ
وجاهل مده فى جهله ضحكى
حتى أتته يد فرّاسة وفمُ
إذا رأيت نيوب الليث بارزة
فلا تظنن أن الليث يبتسمُ
الخيل والليل والبيداء تعرفنى
والسيف والرمح والقرطاس والقلمُ
صحبت فى الفلوات الوحش منفرداً
حتى تعجّب منى القور والأكمُ
إن كان سركم ما قال حاسدنا
فما لجرح إذا أرضاكم ألمُ



الديوان الصغير: سركون بولص المنفى



الأمل للطباعة والنشر رقم الإيداع ٧٥١٢ / ٩٢ «الثمن: ٣ جنيهات»